
مجلة
المسرح والسينما
الاذاعة والتلفزيون
عدد سنوي خاص بذكرى يوم المسرح العالمي
العدد السادس
السنة الثانية
نيسان ١٩٧٢
والمسرح الغنائي الشعبي
في العدد
دراسة في المسرح العربي
ملف بدايات المسرح العراقي
بريخت في الجماليات الحديثة
اعلام المسرح الجيكوسلوفاكي
ملف عن مسرح المحافظات
ندوة المجلة
مع البياتي
وسعدي يوسف
ومدني صالح
حول
المسرح
الشعري



ملحـــق يصـــدر كل شهرين
عن مجلة الاذاعة والتلفزيون

المشرف العام :
محمد سعيد الصحاف

رئيس التحرير :
زهير الدجيلي

التنفيذ : تركي كاظم جــودة

العنوان :
بغداد ـ صالحية ـ المؤسسة
العامة للاذاعــة والتلفزيــون

تلفون التحرير ٣٥٨٣٥
تلفون الادارة ٣٤١٣٦

ثمـن النسـخة ١٠٠ فلســا
او مـا يعادلهــا
في الاقطـار العربية

دار الحرية للطباعة ـ بغداد
مـطبعــة الجمهوريـــة



كان مقررا لهذا العدد ان يصدر قبل شهر من هذا التاريخ • الا ان ظروف الطباعة الصعبة التي مررنا بها جعلته يتاخر عن موعده •

لقد اصبح هذا الملحق الذي تصدره مجلة الاذاعة والتلفزيون بمكان يدعو "لاعتزاز والثقة فمنذ ستة اعداد صدرت منه كنا نجد ـ نحن العاملين في الاذاعة والتلفزيون ـ اكثر من اشارة اعجاب وتقدير من كل الاخوة المثقفين الذين تابعوا باهتمام اقتناءه والاسهام بتحريره ومن كل عدد يصدر كنا نرسل ستمائة نسخة مجانا الى العديد من الاخوة العاملين في المسرح والسينما سواء كانوا داخل الاقطار العربية او الاقطار الاوربية •

ولم تزل رسائل كثيرة تردنا من المغرب والجزائر ومصر وسوريا والمانيا الديمقراطية وانكلترا وفرنسا ، تؤكد رغبة اولئك الاخوة الذين وصلتهم الاعداد الاولى في ان يصلهم ما تبقى من الاعداد •

لقد كان انطباع قرائنا المثقفين حسنا جدا ومشجعا لنا في الاستمرار على اصدار ملحق (المسرح والسينما) ، خصوصا حينما حمله ممثلو العراق الى المؤتمرات الادبية والفنية كواحد من النماذج الصحفية التي يصدرها القطر العراقي ، وكان شعورنا ازاء ذلك هو اننا نقوم بجهد متواضع ازاء ما هو مطلوب منا خدمة لقطرنا ولمؤسساتنا الفنية وبالاخص المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون •

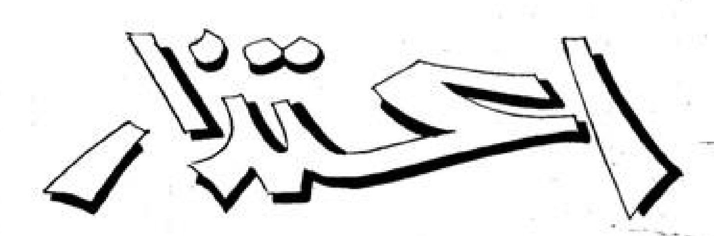
لقد تحملت المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون تكاليف اصدار هذا الملحق شانه شان مجلة الاذاعة والتلفزيون منذ العدد الاول منه حتى هذا العدد السنوى الذي بين ايديكم ••

ومن خلاله اوجدت المؤسسة تقليدا اصبح ساريا الان في مجال الكتابة للصحف والمجلات وهو المكافئات المالية لكل ما ينشر فيه حتى وان كان بحجم خاطرة صغيرة •

وخلال الاعداد الستة من ملحق (المسرح والسينما) تواجدت على صفحاته اقلام وافكار سبعين استاذا وكاتبا عرفوا باختصاصاتهم المتنوعة في مجالات الفنون المسرحية والسينمائية وكان هذا التواجد مدعاة فخر لنا نحن العاملون في مجلة الاذاعة والتلفزيون ، واضافة كبيرة لجهدنا •

لقد نفدت اغلب الاعداد التي طرحت في الاسواق وسوف يكون استمرارنا على اصداره وملاحق اخرى خاصة بقضايا فنية اخرى جهدا متواصلا فيه الطموح والرغبة في أيجاد صحافة فنية متطورة •

ـ رئيس التحرير ـ



حصل خطا في احد عناوين الغلاف الاول نتيجة خطأ في مونتاج صفحة الغلاف ، حيث جاءت كلمة (كافكا) • والعنوان الصحيح هو : لوركا والمسرح الغنائي الشعبي • لذا نعتذر لقرائنا •

يوم المسرح العالمي
نشأته وأهميته ...

مقدمة

« الف الناس ان تبذل محاولات عديدة للاحتفال على نطاق عالمي باحدى الافكار السامية ولكننا نجد على خلاف هذه المحاولات ان فكرة الاعتراف بدور المسرح في بلاد عديدة في وقت واحد تكتسب مغزى اكيدا . والسبب في ذلك ان المسرح لم يفقد في يوم طابعه العالمي » .

بهذه الكلمات التي قد تبدو بديهية من البديهيات قدم الكاتب المسرحي ارثر ميلر رسالته الموجهة الى العالم بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمي لعام ١٩٦٦ نيابة عن المركز الدولي للمسرح . فالمسرحيون والناس معهم عندما يحتفلون بهذا اليوم انما يحتفلون بالانسانية وافكارها وتقاليدها وتراثها ولهذا فالاحتفال بيوم المسرح يحمل طابعا شموليا اكثر من اى احتفال عالمي اخر . فهو يشتمل ضمنا احتفالا بيوم الطفل ويوم المرأة ويوم الادب ويوم الفن وبالتالي يوم الانسان . ومما يدعو الى الاعتزاز هو ان هذا الاحتفال يعطي قيمة اعمق واكبر للفن المسرحي وللعاملين في حقله في مجتمعنا الحديث الذي يكشف يوما بعد يوم دور المسرح المسهم في الثقافة والحضارة .

كيف ظهرت فكرة الاحتفال

كان المركز الدولي للمسرح قد تبنى فكرة الاحتفال بيوم المسرح العالمي عندما قرر عام ١٩٦١ تخصيص يوم السابع والعشرين من شهر مارت من كل عام لتحتفل به جميع المراكز والهيئات المسرحية في العالم بدعوة الجماهير لمشاهد العروض المسرحية مجانا ولحضور الندوات والمحاضرات والاطلاع عى المعارض الفنية ذات العلاقة التي تقيمها تلك المؤسسات وقد انبثقت فكرة اختيار هذا اليوم بالذت من تأسيس مسرح الامم في باريس والذى كان احد اهداف المركز الدولى للمسرح .

ولابد لنا بهذه المناسبة ان نعرف القاريء الكريم بهذه الهيئة العالمية التي تبنت وروجت للاحتفال بيوم المسرح . هذه الهيئة التى خلقت قاعدة ايجابية . في الدفاع عن المسرح الذى عانى في الماضى من عدم اعتباره كوجه من ابرز الوجوه الاساسية في الثقافة العالمية وكوسيلة من اقوى الوسائل الفعالة في احلال السلام بين مختلف الشعوب . حيث تذكر المادة الاولى من نظام المركز الدولي للمسرح ما يلي :

« وحيث ان الفن المسرحي تعبير عالمي للجنس البشرى ويحمل القوة والتاثير الكافي لربط الشعوب لتعيش بوئام وتضعها في خدمة السلام لذلك تشكلت هيئة عالمية تحمل اسم المركز الدولي للمسرح) .

وتأسس هذا المركز في مدينة براغ يوم ٢٨ من حزيران عام ١٩٤٨ بناءعلى توصية منلجنة الادبوالفنون التابعة لمنظمة اليونسكو التى كانت مكونة انذاك من الكتاب والفنانين (فرانسوا مورياك وجون بريستلي وارشيبالد ماك ليش) وقد عين الكاتب الانكليزي جون بريستلي كارل رئيسا للمركز قبل ان ينقل مقره الى باريس .

لقد كان من أهداف هذا المركز ايجاد تبادل دولى للمعرفة والممارسة المسرحية وذلك عن طريق تأسيس مراكز وطنية في كل اقطار العالم ، حيث تقوم تلك المراكز بتزويد المركز الرئيسي بالمعلومات عن الحركة المسرحية في أقطارها ويساهم المركز الدولى مع المراكز الوطنية في ازالة كل المعقبات التي تقف أمام تبادل الفرق المسرحية وتيسير سبل انتقالها في انحاء العالم وازالة كل العوائق التي تقف في سبيل تقدم الحركة المسرحية كرفع الرسوم والضرائب وازالة الرقابة على المسرحيات والنشاط المسرحي . وتقديم كافة المساعدات الفنية والمادية الممكنة للمسارح في البلدان النامية . كما يقوم المركز الدولى بمعاونة الراغبين في دراسة المسرح خارج بلادهم بتسهيل منح الزمالات والمساعدات الدراسية . ويمكن تلخيص اهم الاعمال التى قام بهاالمركز الدولى خلال السنوات الاولى من تأسيسه بما يلي :



دراسة أعدها : سامي عبدالحميد

١ - تأسيس ما يزيد على الخمسين مركزا وطنيا للمسرح.
٢ - اصدار قاموس عالمي لمصطلحات المسرح بثماني لغات .
٣ - اصدار مجلة (المسرح العالمي) باللغتين الفرنسية والانكليزية .
٤ - انشاء مسرح الامم بباريس الذي افتتح عام ١٩٥٧.
٥ - الاحتفال بيوم المسرح العالمي في السابع والعشرين من مارت من كل عام .
٦ - ترجمة وطبع وتوزيع مسرحيات مختارة على جميع المراكز المسرحية .
٧ - اقامة مسابقات لتاليف المسرحيات في بعض الاقطار.

ولقد كان المركز المصرى للمركز اول مركز عربي يؤسس في بلادنا وقد ترأسه وما زال الكاتب الكبير توفيق الحكيم وتأسس ايضا مركز مماثل في تونس والمغرب واخيرا في لبنان وسوريا والعراق . ولغرض ايجاد لغة مشتركة بين العاملين في المسرح في العالم اعد المركز الدولى القاموس العالمي للمسرح ومن المؤمل ان تطبع نسخة منه باللغة العربية في المستقبل القريب . أما مجلة (المسرح العالمي) فهي تصدر الان كل شهرين مرة وتحتوى على مقالات وبحوث نقدية ومقابلات وتنشر اخبارا عن النشاط المسرحي في العالم معززة بالصور والتصاميم وقد صدرت أعداد خاصة منها « عدد خاص » بمسرح بريشت وعدد خاص بالمسرح السوفياتي ويوزع من هذه المجلة ما يزيد على ٧٥ الف نسخة .

لقد بذل المخرج الفنان (فيرمين جيمييه) جهودا ضخمة في تأسيس مسرح الامم في باريس وكان وضع البذرة الاولى عام ١٩٢٧ وتنظيم اول برنامج عالمي على مسرح (الشانزيليزيه) غير ان مشروعه ذاك توقف . وفي المؤتمر الثاني للمركز الدولي للمسرح والمنعقد في زيورخ عام ١٩٤٩ تقرر أعادة تكوين مسرح الامم غير ان القرار لم يوضع موضع التنفيذ الا عام ١٩٥٧ بمعاونة الحكومة الفرنسية . وتشارك في هذا المسرح كل عام فرق مختلفة من انحاء العالم وتقدم العروض بخمس لغات حيث تتبع طريقة الترجمة الفورية . كما ويرتبط بهذا المسرح معهد فني لدراسة فنون المسرح سمي بجامعة مسرح الامم يلتقي فيه المرشحون من قبل المراكز الوطنية لدراسة الفن المسرحي بمختلف اختصاصاته .

لقد قام المركز الدولى بترجمة وطبع وتوزيع مسرحيات مختارة على جميع المراكز في العالم بغية الاستفادة منها ولقد ترجمت ست مسرحيات اسيوية الى الانكليزية والفرنسية ووزعت على المسارح الرئيسية في العالم . وفي بومبي وطوكيو وباريس اجتمع عدد من الاختصاصيين ليدرسوا اوضاع المسارح في اسيا من وجهتي نظر مختلفتين . تقيم الحركة المعاصرة في المسرح من جهه وحماية المسرح التقليدي من جهة اخرى . وفي افريقيا نظمت جولات فنية وقدمت بعض المنح للمسارح النامية . وفي امريكا اللاتينية تجمعت بعض المراكز الوطنية في تنظيم عالمي سمي (المركز المسرحي لامريكا اللاتينية) .

وكان من اهم اعمال المركز الدولى اقامة مسابقات لكتابة المسرحية في بعض الاقطار ففي أمريكا اللاتينية اقيمت مسابقتان لاختيار أحسن مسرحية معاصرة وبتشجيع من المركز أقيمت مسابقة المسرحية العربية عام ١٩٦٨ عن طريق المراكز الوطنية وقد رشحت عدة مسرحيات للفوز بالمسابقة من قبل لجان عينت لهذا الغرض وكانت اللجنة العراقية قد تكونت من السادة شاذل طاقة وخالد الشواف وزكي الجابر وابراهيم جلال وسامي عبدالحميد وعبدالله نيازي وشارك في المسابقة كل من الدكتور داود سلوم بمسرحية (الاسكندر ذي القرنين) وعادل كاظم بمسرحيته (تموز يقرع الناقوس) وطه سالم بمسرحية (ما معقولة) وجميل الجبوري ب (بنات الناس) ومهدى السماوى ب (سرجون الاكدى) وفؤاد التكرلي ب (الصخرة) وقد فازت (تموزيقرع الناقوس) بالجائزة الاولى وفازت (الصخرة) بالجائزة الثانية ورشحت الاولى للاشتراك في المسابقة عن العراق كما



رشحت (الزوبعة) لمحمود ذياب « من مصر » و (السنعد) لاحمد الطيب (من المغرب) و(للباطل جولة لمحمود العابدي (من الاردن و (جاد) لانطوان معلوف (من لبنان) و « حفلة سمر في خمسة حزيران » لسعدالله ونوس (من سوريا) وقد اجتمعت لجنة المحكمين في القاهرة والتي شارك فيها من العراق كل من يوسف العاني وجعفر السعدي واختاروا مسرحية (الزوبعة) كاحسن مسرحية و « جاد » بالدرجة الثانية .

المراكز الوطنية للمسرح

تزايد عدد المراكز الوطنية في السنوات الاخيرة بعد ان شعر المسرحيون باهمية وجود هيئة توصل اخبار نشاطاتهم الى العالم الخارجي وتنقل اليهم نشاطات المسرحيين الاخرين وتوثق العلاقات بينهم وبين المسارح العالمية .

وتتكون المراكز الوطنية من اللجان التنفيذية التي تضم الاعضاء النشطين للاتحادات والفرق والمؤسسات المسرحية من الممتهنين والهواة وتنتخب هذه اللجان هيئات ادارية تشرف على اعمال المركز وتنتخب تلك الهيئات الادارية بدورها سكرتيرا عاما للمركز وتستطيع الهيئة الادارية دعوة الجمعيات العمومية المكونة من مجموع الاعضاء لاجتماعات سنوية كل مرتين او ثلاث في السنة .

وتنقسم نشاطات المراكز الوطنية الى قسمين :

آ - النشاطات الوطنية والتي تشمل عقد المؤتمرات والندوات المسرحية واقامة المعارض للديكور المسرحي والانتاجات المسرحية وتساهم في تطوير الحركة المسرحية في القطر والمبادرة في ازالة كافة العقبات التي تقف في سبيل ذلك . والعمل على تخفيض او رفع الضرائب كما حدث اخيرا في العراق - وجمع التبرعات لمساعدة بعض الفرق او بعض المسرحيين الذين يحتاجون الى المساعدة المالية لمعاونتهم على الدراسة او الانتاج ، كما وتقوم بجمع المعلومات عن النشاطات المسرحية في القطر وطبع النشرات بهذا الخصوص وايصالها الى المركز الرئيسي كما وتقوم بترويج بعض المطبوعات المسرحية والفنية، هذا بالاضافة الى قيامها بالاشراف على الاحتفالات بيوم المسرح العالمي وتنظيمها .

ب - النشاطات الدولية : وتشمل المشاركة في اجتماعات المركز الدولي والاجتماعات الدولية الاخرى الخاصة بشئون المسرح كما وتقدم المساعدات الممكنة للمسارح في البلاد الاخرى وتعمل على تسهيل تبادل الفرق المسرحية واستضافة اعضاء من المركز الدولي أو المسرحيين المعروفين كما وتعمل المراكز الوطنية على تعريف اعضائها بنشاطات المركز الرئيسي .

وتعتمد المراكز الوطنية في ادارة شؤونها على ما يأتيها من مساعدات مالية حكومية من وزارات التربية او الثقافة أو الاعلام ومن الاشتراكات في الفرق والمؤسسات أو من الاعضاء .

المركز العراقي للمسرح

كان المؤتمر الخامس للطاولة المستديرة عن (المسرح والسينما والتلفزيون والاذاعة في الثقافة العربية المعاصرة) والذي انعقد في بيروت بالتعاون مع منظمة اليونسكو واشرافها اعتبارا من ٣٠ تشرين الثاني عام ١٩٦٧ حيث ساهمت فيه وفود من المسرحيين والسينمائيين من اغلب الدول العربية وبضمنها العراق . كان المؤتمر قد خصص احدى اجتماعاته لدراسة اهم العقبات التي تعترض تنمية المسرح المحترف في البلاد العربية وبيان الحلول المقدمة من قبل بعض الوفود . ومن تلك العقبات عدم وجود دليل للمسرحيات يضمن تبني مسرحيات من شأنها استمالة جمهور واسع وقد اقترح حلا لذلك البحث عن نصوص تقليدية تصلح لان تصبح مسرحيات كما أقترح مؤازرة المؤلفين الناشئين ومعالجة معضلة اللغة العربية الفصحى والعامية في المسرح . ومن العقبات الاخرى عدم وجود جمهور متذوق وقد تقرر لمعالجة ذلك دراسة أحتياجات واذواق الجمهور الواسع الذي تتألف منه الطبقات الشعبية التي لا ترتاد المسرح . كما ودرس المؤتمر كيفية تكوين المسرح المحترف عن طريق اختيار شبه المحترفين وتحويل الهواة الى محترفين وتأليف الفرق المسرحية واستدعاء الخبراء الاجانب وانشاء معاهد التمثيل ، كما بحث المؤتمر اهمية تكوين المراكز الوطنية للمسرح في البلاد التي لاتوجد بها مراكز وقد خصص السيد جان دار كانت السكرتير العام للمركز الدولي ندوة خاصة للمندوبين ليوضح ضرورة تكوين المراكز وكيفية تكوينها وحث المندوبين على ضرورة المبادرة لفتح الفروع حال رجوعهم الى اوطانهم . وقد اتخذ توصية بذلك في ختام جلساته .

وقد بادرنا الى دعوة جميع العاملين في الحقل المسرحي في العراق الى عقد اجتماع لهذا الغرض وذلك بتاريخ ٩/١٢/٦٧ وقد استمرت الاجتماعات واحتدمت المناقشات وانفضت ولم تتخذ قرارا واضحا • غير ان مصلحة السينما والمسرح قد قامت بعدئذ بتشكيل المركز العراقي بامر وزاري في ٥/١/٦٩ من ممثلين عن الوزارة وجامعه بغداد ومصلحة السينما والمسرح وعن الفرق النشطة • ولم يمارس المركز العراقي نشاطا ملحوظا الا عام ١٩٧٠ عندما قام بتنظيم الاحتفالات بيوم المسرح العالمي حيث شاركت في ذلك الاحتفال بعض الفرق المسرحيه فقد قدمت الفرقة القومية للتمثيل مسرحية (الاجداد يزدادون ضرارة) لكاتب ياسين ومن اخراج حميد الجمالي ومسرحية (الصليب) لمحمد عفيفي ومن اخراج بسام الوردي ، وقدمت فرقة مسرح اليوم مسرحية جيكوف (ضرر التبغ) اخراج جعفر علي وبعدها قدمت فرقة المسرح الفني الحديث قراءات شعرية من شعر المقاومة اعدها قاسم محمد وقدمت فرقة الفنون المسرحية مشهدا من مسرحية (الناطور) لعلي حسن البياتي • وقد منحت وزارة الاعلام جائزتين تقديريتين للفرقة القومية وفرقة المسرح الحديث تقديرا لجهودهما بهذه المناسبة ـ وقد احتفل المركز الثقافي السوفياتي بتلك المناسبة فقدمت فرقة الصداقة التابعة له مسرحية (سيزيف والموت) من اخراج اديب القليه‌جي • في حين عرض طلبة معهد الفنون الجميلة مسرحية (كنز البخيل) التي اخرجها عبد الله جواد في حين احتفلت اكاديمية الفنون الجميلة احتفالا بسيطا • كما شاركت الفرقة الفنية للاتحاد الوطني للطلبة في الاحتفالات بتقديم مسرحيتين على قاعة كلية التربية كانتا من اخراج صلاح القصب • وفي عام ١٩٧١ قام المركز العراقي للمسرح بتنظيم احتفالات يوم المسرح العالمي وذلك باقامة معرض للفنون المسرحية شاركت فيه اغلب الفرق العراقية • وباقامة عدة حفلات مسرحية استمرت عدة ايام ساهمت فيها اكثر الفرق المسرحية والمؤسسات الفنية •

تأثير يوم المسرح العالمي على علاقات المسرحيين

وبعد ان تطرقنا الى الهيئة التي اوجدت الاحتفال بيوم المسرح العالمي نود ان نتعرض لاهمية وتأثير هذا اليوم على علاقات المسرحيين في العالم •

فعلى النطاق العالمي يظهر تأثيره بشكل واخر من خلال احتفالات مسرح الامم في باريس حيث تقدم مسرحيات مختلفة من اقطار العالم يخرجها مخرجون عديدون تمنح خلالها جوائز للمتفوقين ويتعرف المسرحيون في اثنائها على مستويات الانتاجات المسرحية واخر التطورات في الشكل والمضمون والاتجاهات الجديدة في العرض المسرحي او معالجة المواضيع • كما يظهر تأثيره من خلال الطلبات والرسائل التي توجه من قبل الكتاب والفنانين العالميين الى المسرحيين والناس قاطبة •

ان الاحتفال بهذا اليوم الخالد لاشك يعزز من مكانة المسرحيين ويدفعهم للمضي في تنظيم علاقاتهم بشكل يؤدي الى رفع مستويات اعمالهم وايصال اصواتهم الى الناس في شتى ارجاء المعمورة • كما انه يجمعهم ويربطهم برباط وثيق من فنهم الذي اخذ ينفذ الى نفوس الناس اكثر فاكثر ويجعلهم يتبادلون الاراء حول كيفية ربط المسرح بالمجتمع الانساني وكما قال ارثر ميلر «ولكن قدرة الفن على التأثير وان تكن هي الاخرى ضعيفة فانها فعالة في المدى الطويل ولذلك فمن شأنها ان تربط المجتمع بوثاق واحد ولا ريب ان هناك نية انسانية اكيدة في كل عمل من شأنه اقامة الدليل على اننا ننتمي لابوة واحدة في العلاقات الطبيعية ، ••»

ان الاحتفال بيوم المسرح يجعل المسرحيين يشعرون بان عملهم اكثر اهمية من اعمال الساسة والدبلوماسيين فانهم خير من يمثل شعورهم ويوصل اصواتها الى العالم الخارجي باسلوب مؤثر ونفاذ لا سيما وقد برز المسرح هذه الايام كاقوى وسيلة اعلامية وسيستطيع المسرحيون بواسطة فنهم ان يطرحوا قضايا شعوبهم امام العالم الخارجي بشكل ممتع ومقنع •

اما على المستوى المحلي فالاحتفال يخلق روح التنافس المستمر بين العاملين في المسرح ويكشف لهم مركزهم من الحركة الثقافية في البلد وموقفهم من الحركة المسرحية في العالم • وبالتالي يدعوهم اكثر فاكثر الى التماسك في سبيل وضع المسرح في مكانه اللائق • كما انه يخلق الارتباطات الصحيحة بين المسرح والمؤسسات الثقافية والتربوية في البلد • وينبه اكثر فاكثر الى ان المسرح لم يعد ضرورة ادبية فحسب وانما كما قال الموسيقار السوفياتي (شستاكوفيش) مسألة حيوية وفي هذا الاحتفال تجديد لحيوية العمل المسرحي واكتشاف للقابليات الجديدة واحتضان المواهب المسرحية وابرازها وفيه ايضا التطلع للوصول الى المستويات المتقدمة عن طريق مراجعة الاعمال المسرحية وتطوير الفكر العلمي للمسرح بنشر المقالات والابحاث ومناقشة الاعمال ومعالجة المشاكل •

أهمية يوم المسرح في فاعلية المسرح

لو استعرضنا الكلمات التي توجه بها الكتاب والفنانون المشهورون نيابة عن المركز الدولي للمسرح كل عام بمناسبة الاحتفال بهذا اليوم لرأينا ان جميع تلك الكلمات تؤكد على اهمية ارتباط المسرح بقضايا الانسانية كوسيلة من وسائل تحريك العمل المسرحي



ولرأينا كيف تتركز اهتماماتهم على قضايانا المعاصرة ومشكلاتنا المصيرية . هذا من ناحية ، اما من الناحية الثانية فنلاحظ بأن تلك الكلمات تركز على اهمية ايصال الفن المسرحي الى اوسع الجماهير بعد أن شعروا انه ظل لفترة طويلة من الزمن بعيدا عن متناولها ومقتصرا على بعض الطبقات دون غيرها .

اذن ان يتجه المسرح هذه الايام الى الكشف عن النفوس الشريرة التي تقود العالم الى الدمار . ويحاول عن طريق معالجة النفس من القاء الضوء على المشاكل الاعم للانسان المعاصر واسقاط المشاكل الفردية على المشاكل العالمية .

لقد اتجهت الحركة المسرحية في اغلب انحاء العالم الى شجب الحروب الظالمة التي يموت خلالها الاف الناس وتدمر في طريقها مختلف الثقافات وكنوز التراث . واخذت المسرحيات تنادي بالتنديد بمشعلي نار تلك الحروب ومقاومة الظلم وتنادي بالسلام العادل لكل ذي حق .

والوقوف ضد الاخطار التي تواجه البشرية وهذا هو الكاتب الغواتيمالي ميجويل استورياس يذكر في كلمته عام ١٩٦٨ ما يلي (ان شعلة المنصة ليست مطفأة في اي مكان بل هي تسطع كالنجوم لتطرح وتناقش قضايا الانسان دون اغفال للمشكلة العظمى مشكلة بقاء حضارتنا في مواجهة الترسانات النووية الرهيبة .) وليس هناك ريب بان الاحتفال بيوم المسرح في جميع انحاء العالم تاكيد على حقيقة كون هذا الفن وسيلة من وسائل التفاهم بين الشعوب وخلق اسباب الامن .

ولقد اكد الشاعر التقدمي بابلو نيرودا في رسالته لعام ٧١ على اهمية ارتباط المسرح بالانسان فذكر (اننا كلنا نريد ان نبكي وكلنا نريد ان نعرف ونميز وجميعنا نريد ان نشهد انفسنا كما كنا سنكون وان نتفق بان المسرح يجب ان يكون بسيطا ولكن بدون سذاجة فاقدا لكل ما هو انساني .) وهذا القول يضع امامنا الخطوط العريضة التي يجب ان يهتدى بها المسرح ليكون فعالا وقريبا من الناس وهذا القول يحمل بين طياته كل التطلعات التي تستمدها مستلزمات التطور مما تركه لنا اسلافنا من تراث وكنوز فنية . ويؤكد الشاعر الكبير على ان الوسائل القديمة قد اندثرت كما اننا يرمون من الوسائل الحديثة التي تتعالى على فهم الجماهير وليتأكد الجميع ان المسرح يجب ان يرجع كما كان في العهود الاولى . ليكون في متناول الجماهير الغفيرة وان لا يبقى في قوقعته التي يعيش فيها اليوم . ولقد اعترف المخرج بيتر بروك في كلمته عام ١٩٦٩ وبخجل كان المسرحيون قد فشلوا لحد الان في جذب العدد الكبير من الناس الى اعمالهم . ولهذا السبب بالذات نادى (شستاكوفيتش) بوجوب خلق الارتباطات الوثيقة بين المسرح والمؤسسات التربوية ابتداء من المرحلة الابتدائية وحتى الجامعة فقد بات من الضروري لزيادة فاعلية المسرح في خلق جيل يتذوق العمل المسرحي ويقبل لمشاهدة المسرحيات بحماسة ونهم (فالمسرح كما يقول الكاتب الجزائري كاتب ياسين) اولا واخيرا للجماهير .

في المسرح العربي

للمستشرق جاك بيرك

اذا كان من الصواب ان فنون المسرح في مجتمع حضين تقوم على الحاجة وترتكز عليها وانها تنبع الى حد كبير من انقسام العالم الحديث فان لنا ان نلاحظ عدم جدوى الجهود الكثيرة التى بذلت بغية الكشف عن سوابق للمسرح في حضارة قديمة مهما استعنا على ذلك بالبحث العلمى والنادرة الغريبة ٠

فليس من مسرح اصلا الا ذاته ولذاته معا وانما كان ينبغي تحري السوابق ـ اذا لزم الامر ـ في تقييم الذات وهى ذات متقلبة في تعبيرها عن حاجاتها ثابتة على حال واحدة في تحسسها لهذه الحاجات ٠ كان ينبغي تحري السوابق اذن من مرحلة هذا التقييم ٠ ومن طريقته وكيفيته ٠ اما انا فابحث عنها في احتفالات الفاطميين وفي العاب المماليك الفروسية وفي طقوس الجمعيات الصوفية، لا في معارض الدمى المتحركة او الفانوس السحري ٠

والحق ان هذه التظاهرات في احوال عديدة يعيشها المشتركون والمتفرجون عليها من الغربيين كملاه مسرحية نشطحات المتصوفة كتلك الدوسة التي وصفها لين مثلا فشطحات المتصوفة كتلك الدوسة التى وصفها لينى مثلا او اعياد فيضان النيل هى بمثابة مسرحة حقيقية بمقدمتها وعقدتها وحلها ٠ اكثر منها شبها بالمسرحية (الزار) وهو من الطقوس الجماعية لطرد الارواح ، بما فيه الملابس التنكرية والابطال ٠ وتكمن روح المسرحية فى نظرنا هنا اكثر في (اسكتشات) تعكس واقع الحياة ٠

وهنا يجدر بنا ان نغتنم هذه الفرصة لنزيل اللبس العالق بفنون المسرح حتى في اوربا كما بين (ج دفينيو) منذ انتشار الاخراج على الطريقة الايطالية فى القرن السابع عشر ٠ هل المطلوب تصوير الحياة اى خلق الوهم آخر الامر]

وقد شعر ادباؤنا الكلاسيكيون متبعين بذلك ارسطو ودوبينياك بما هو جوهر الدراما مسمين اياه باسم (الشفقة والارهاب) او (الوهم المضحك) اكثر مما شعروا به فيما سعوا اليه جادين عبر محاكاة الطبيعة ٠ ولكن تحالف الثقافة والفكر مع الابعاد الثلاثة فى المسرح ، ذلك التحالف الخطر يضاف اليه كثير او قليل من فنون الدقة ، قد ضايق فن اولئك المتقدمين ويمكننا القول ، دون خشية التجنى انهم انما انتجوا روائعهم بالرغم من تطبيقهم لمبادئهم لا بسبب هذا التطبيق ٠

زد على ذلك اننا نعرف ان جوهر اللوحة الفنية لا يقوم على الحادثة التى تشير اليها وموضوعها ولا على احكام ترتيب الخطوط والالوان على النسيج بل نعرف انه يقوم على بعض العلاقات بين العالم الخارجي ومخيلة الرسام وتكنيكه وتأثير اللوحة الجماعى ٠ وبنفس الطريقة لا يقوم معنى المسرحية الناجحة على المغامرة او الوسط او الادوار الواردة فيها انما يقوم على عنفوان هذه العلاقات التى ذكرتها وقابليتها للبث وهنا طبعا تختلف وسائل التوصل الى ذلك ٠ فيمكن الحصول على نفس النتائج والتأثيرات بالسبل المضادة : يحصل عليها بالتخطيط المنسق او باللمسات الدقيقة ، وبالادوار النموذجية العامة او بالادوار والمواقف غير المألوفة ، وبالتعمد في انتقاء الوقائع او الاراء ، ان الحوار يدعم المسرحية وحوار الممثل وتحركاته على المسرح ، كما يدعم ايضا عرض المسرحية بحيث لا يكون نجاحها وقيمتها مضمونين ما لم تبعث في كل مساء حوادث يبدو انها تقع لاول مرة ٠

ماذا يمكننا ان نقول بشان الحقيقة والطبيعة ؟ انهما موجودتان ويبدو ان ملك النجاح في بلوغهما غرض

خدمتهما على اكمل وجه يتوقف على تحديها · او ليست هذه المعالم مشتركة بين كافة الفنون وكان تقليد (الحقيقة) هدفها ومقياسها على ممر الاجيال ·

اما الان وقد بلغنا هذه المرحلة في بحثنا فيمكننا ان نغامر في وضع تعريف للفن المسرحي او ان نحدده فلو حاولنا هذا التعريف قبل الان لكنا عرضناه لخطر الحكم السابق · اما الان فبفعل استناد هذا التعريف على تطورات تاريخية معينة سيساعدنا على توجيه تحقيقنا نحو نتائج جديدة او بالاحرى نحو اسئلة جديدة ان العرض المسرحي يشمل كافة النواحي الاجتماعية وليس ثمة ما يلزمه باتخاذ اشكال مختلفة ضمن اطارات مختلفة· فلنبحث هذا من الناحية العامة افليس العرض المسرحي على صعيد الجماعة ومحوه لاجتذاب انتباه الغير وقد بين التحليل النفساني ان هذا يلازم كل تطور ؟ وكذا دور المرأة في تكوين الفرد · اولا يمكننا أن نستبين دون مغالاة وجها من الشبه بين الفنون المسرحية وعمل الصفحة اللامعة المحببة للدكتور لاكان ؟

ويبدو ان احد اسس العرض المسرحي هو ان يرى المرء نفسه وهو يمثل ، وان يشاهد بنفسه وان يجتمع الناس ليشاهدوا انفسهم · فاذا وسعنا هذا القول ليشمل المسرح والسينما والباليه فينبغي ان ينطبق على النشاطات العلمانية او الطقسية التي تسنى لها أن تسد الحاجة نفسها في بعض المجتمعات في وقت ما بل وحتى يومنا هذا واذا ما وقفنا لدى العرب نلاحظ عندهم طقوسا واحتفالات كثيرة كما نرى على مجال اوسع تلك المشاهد الرائعة فى الوان مما يذهل الكثيرين من المراقبين فالسوقة بجوها وحوادثها الملائمة لمغامرات الف ليلةوليلة ساهمت كثيرا في عمل الانعكاس هذا عندما كان (المقريزي) يكتب قصصه · فكان المرء يعيش تلك القصص لشغفه بالدور الذى يلعبه فيها والعكس بالعكس ·

اما اذا كانت هذه القصص (او تلك التى احبها متذوقوا المقامات) تقف عند الدسائس والحوار ومجرى العقدة وحلها دون التوصل فعلا الى مستوى الدراما فيعود السبب فى ذلك ولا شك الى وجود شيء اعترض التسليم بما نسميه (نحن الغير) اذ يكمن في هذا عنصر اساسي اخر من عناصر العملية المشار اليها · فلكي يستطيع المرء ان يسلم ، ولو لوقت ما وعلى سبيل التسلية ، انه غير ذاته ينبغي عليه ان يعرض نفسه لشيء من الاعمال السلبية بالمعنى الذى يراه (هيجل) · بيد ان هذه الاعمال تتفاوت قوة وطبيعية تبعا لحضارة معينة او لمستوى الثقافة التي تم التوصل اليها اذ ان هذه الاعمال تستدعي قوانين باستطاعتها ان تحافظ على نظم معينة بانسجام لفترة طويلة من الزمن ولا شك ان هذه كانت الحال مدة طويلة فى العالم العربى ومن المحتمل ان يكون تطور التصوف بعقيدته وبشحطاته قد كان عنصر التوازن في القرنين الثالث عشر والرابع عشر وقد يكون في ذلك السبب في الاختلاف الذي بدا يظهر في التطور بين الشواطيء الجنوبية والشمالية للبحر الابيض المتوسط فالاحتفالات التى سبق لي فأكدت طابعها المسرحي ساعدت ولابد على الاحتفاظ بذلك الكمال الذى نراه في احياء (الذكر) ومن هنا اتجه طابعها قبل المسرحى اتجاها جديدا كما هى الحال بالنسبة (للزار) وانواع المشاهد الاخرى كخيال الظل والدمى المتحركة والاجواق الموسيقية، حتى بالنسبة للرقص كرقصة السماح الشامية ·

فالمسرح بالمعنى الصحيح لا يمكن ان يبرز الا على هذا النمط وفي الوقت الذى ينبرى فيه ما يسمى (الغير) بصورة فعالة ليغير طريقة حياته متشبثة باصولها وبنفسها فهذا (الغير) الذى انبرى وتدخل محمولا على تيارات اللغة والاجواق الموسيقية والسلطات كان رمزا لما سماه (ج · دوفينيو) بالكائن الانومي (الذى لا يخضع لقانون) لانه يتملص من القوانين بل من طراز معيشة المجتمع الذى تؤثر فيه العوامل والتطورات ·

حتى ان سيرة (الغير) ووسائله اصبحت شيئا فشيئا اقل غموضا للذهن الشرقى حتى ان الشرقيين اكتشفوا ان في ذلك حججا تشير الى عقلانية اسمى من الوجهة العلمية على الاقل من تلك التى رافقت انحطاطهم بيد ان هذا التقدم الذى احرزه الشرقيون فى ميدان المعقولية اتى برد فعل ادى الى انعدام الطراز أو الشخصية فقد استبدل الغرب طراز الامس الذى كان للشرقيين بمثابة منفذ لغليانهم استبدلوه بطرازهم وما كان على الشرقيين سوى نبذه او قبوله كما فرض عليهم تماما لا كما كان ينبغي عليهم ان يتصوروه من تلقاء انفسهم ليناسب حاجاتهم ·

بدايات المسرح في العراق

بقلم : أحمد فياض المفرجي

كثيرون هم الباحثون ، الذين ارخوا نشأة المسرح في العراق ودرسوا مسيرته وتطوره ، عبر مختلف العهود السياسية ، والفترات الفكرية ، التي شهدها بلدنا • وقد توقفت محاولات هؤلاء الباحثين ، عند الثلث الاخير من القرن التاسع عشر ، حيث تم العثور على وثائق تاريخية ونصوص مسرحية،مخطوطة ومطبوعة،ازالت كل الظنون التي كانت سائدة الى اواخر النصف الاول من ستينات القرن العشرين ، والتي كانت تروج على ان قطرنا ، عرف المسرح ، بعد الحرب العالمية الاولى •

ومع ذلك ، فأن الاعتقاد لا يزال قائما ، على ان العراق ، شهد في زمن الدولة العباسية ، وخلال حكم المعتصم ، الوانا من الفنون ، هي اقرب الى التمثيل ، منها الى اي لون فني آخر ، وقد حدثني الاستاذ اسعد عبد الرزاق ، انه عثر على مصادر عدة ، فيها كشف لصفحة من تاريخ التمثيل في العراق ، خلال العهد العباسي ، وهو يعمل الان ، على اعداد بحث يضمنه كشوفاته ، ويذكر ان الاستاذ أسعد سبق له ، وان نشر بحثا قبل عشر سنوات ، اشار فيه ، الى وجود مثل هذه المصادر • (١)

يقول الدكتور علي الزبيدي : (اما في زمن الدولة العباسية فلم نعثر على شيء ، من النصوص او اشارات الى المسرح والمسرحية ، في بدايتها ، لاشتغال الخلفاء بتوطيد الحكم ، الا انه وصلتنا بعض النصوص، التي تشير أشارة عابرة،الى وجود بعض الظواهر الدرامية، فقد ذكر الشابشتي في كتابه (الديارات) ، ان المعتصم عندما قام بختان ولده دعا (السماجة) ، الى قصره ليقيموا له بعض الالعاب ـ والسماجة هم الممثلون ـ وكان يختلط بهم ، فلما دخل عليه اخوه ، في بعض الايام ، حذره من الاختلاط بهم، خوفا على حياته منهم ، فأمتنع المعتصم ، واخذ يجلس في شرفة القصر ، والسماجة يقومون بالعابهم في الساحة) (٢)

ان مصادر اسعد عبد الرزاق وما نقله الدكتور الزبيدي عن كتاب (الديارات) وغيرهما من الاشارات



المثارة في كتب التاريخ الاسلامي والعربي ، كلها قادرة على تحويل الحدس الى حقيقة ، وترسيخ الاعتقاد ، بأن المسلمين عرفوا في فترات حكمهم ، اشكالا مختلفة من اشكال اللهو والتسلية ، والوانا من الفنون ، هي كما قلنا ، تتصف بمواصفات التمثيل • وهذا في تقديري يدحض ما اشاعه اولئك الذين أرادوا أن يبرهنوا على أن المسرح ، ليس من سمات الحضارة العربية ، وأن جذوره ما تزال غضة فتية ، وانه بالتالي ابن الصلات الحديثة للعرب بحضارة الغرب •

قد يكون في ذلك الادعاء شيء من الصحة ، وهو ان للاسلام دورا ، في كبت هذه الاداة الحية ، من أدوات التعبير عن هوية الامة وقيمها،ولكنه ليس - على اية حال - عامل تفسير للظاهرة • ان الاسلام لم يشجع الزخارف ، ومع ذلك ، ففي فنون العمارة الاسلامية ، من الزخارف ، ما لا يزال موضوع اعجاب واقتباس • (٣)

وثمة خطأ يقع فيه الكثيرون ، من الباحثين المهتمين بتاريخ المسرح في العراق،هو انهم يزنون المظاهر التمثيلية التي عرفها العراق ، في عهوده الغابرة ، بمعايير العصر الذي يعيشونه ، ويقيمونها بالقيم التي يتعاملون بها ، في حاضرهم • والحق اننا يجب ان نضع تلك المظاهر في سياقها التاريخي،ونربطها بالظواهر الفكرية والاجتماعية، التي تسم كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع ، فحينئذ، وفي ذلك فقط ، نتمكن من تلمس جذور حركتنا المسرحية، في تاريخنا الطويل •

ولعل من اول المظاهر التمثيلية ، التي عرفها العرب والمسلمون ، في عهودهم المختلفة ، هو (خيال الظل) ، الذي لم يعد امره خافيا على المؤرخين والمطلعين • ويقول المؤرخ فيليب حتي [في القرن الثالث عشر ، ترقى نوع من الادب الممثل في روايات خيال الظل ، وظهر تحت عنوان (طيف الخيال) ، وكان الفضل في ظهوره لمحمد بن دانيال الخزاعي الموصلي (١٢٦٥ - ١٣١٠) ، والمؤلف هو طبيب مسلم ، لعله من اصل يهودي او مسيحي ، وقد ازدهر ، في عهد بيبرس ، وكتابه هذا هو المثال الوحيد الباقي من الشعر التمثيلي ، الذي يرجع الى العصور الوسطى الاسلامية ، ولعل روايات خيال الظل ، من اختراع الشرق الاقصى ، وقد وصلت الى المسلمين من الهند او فارس •

وفي أواخر القرن التاسع ، بدأ القصاصون العرب يدخلون في قصصهم ، انماطا قومية ، ويحاولون ان يجعلوا لها تأثيرا هزليا • وفي القرن الثاني عشر ، نجحوا في وضع روايات الدمى ، ونجد في الاندلس ، اشارة الى خيال الظل، اذ أتخذ منه ، ابن حزم ، مجازا في القرن الحادي عشر • وقد انتقلت من اسيا الغربية ومصر ، هذه الروايات الى القسطنطينية ، حيث سميت باسم (القرهقوز) ومعناها ذو العيون السود • ويطلق (القرقوز) على الشخصية الرئيسة في الرواية ، ومن القسطنطينية ، انتقلت الى أوربا الشرقية ، وتدل بعض روايات الدمى التركية على مبلغ ما استفاده المسرح التركي من قصص الف ليلة]ومهما يكن من أمر تاريخ دخول خيال الظل الى العراق ، وتطوره ونشأة الحوار الادبي العامي والفصيح ، المتعلق به ، فقد بقيت اللعبة هذه منتشرة في العراق ، حتى قبيل الحرب العالمية الاولى(٤) •

والى جانب (القرهقوز)كان العراقيون ولا سيما البغداديون يزاولون افعالا تمثيلية اخرى ، يطلقون عليها اسم (الاخباري) وهي مشاهد تمثيلية ، تتضمن حوارا بين شخصين او اكثر ، يتبادلون الاوصاف المضحكة والنكات، ولا تتخذ موضوعا بعينه ، بل تعتمد على مدى التحكم والسخرية والوصف المضحك ، الذي يوجهه المتحاورون لبعضهم بعضا •

ان (الاخباري) لم يكن حوارا مجردا ، بل كان مشهدا يمكن ان يوصف بانه تمثيلي ، لان القائمين به،كانوا يرتدون ملابس تثير الضحك ، وتناسب المشهد ، وان لم تتنوع كثيرا ، بسبب سذاجة العملية ، وسطحيتها ، وعدم تنوع الموضوع •

وكان المرحوم (جعفر القلق زادة) اخر من شهده اهل بغداد ، ممن كانوا يقدمون - الاخباري - وخاصة بعد ان تآلف له جوق خاص به ، اشتركت فيه النساء ، فاصبح عنصرا من عناصر التسلية ، في الملاهي والمقاهي، لهذا يمكن اعتباره مقدمة لدخول التمثيل المسرحي الحديث في العراق ، لانه يقوم على الحركات التمثيلية والحوار وارتداء الازياء المناسبة للموضوع ، والظهور على المسرح امام الجمهور • وطبيعي ان يتطلب هذا كله ، نوعا من التنظيم ، أو الاخراج البدائي • ولولا الظروف الاجتماعية السائدة في أواخر القرن التاسع عشر ، وافتقار الذين كانوا يمارسونه ، الى الثقافة المسرحية والفنية ، والمستوى الواطىء الذي كانت عليه ، الملاهي البغدادية - أنذاك - لكان من المحتمل ان يتطور الى حالة أفضل • ومهما يكن فقد فقدت هذه المشاهد ، لدخول التمثيل المسرحي الحديث ، واستعداد الجمهور لتقبله ، والاقبال عليه •(٥)

وعدا ذلك ، فان الدارس لتاريخ العراق ، يجد ان تكوينا آخر ، كان له دوره وتأثيره في تطوير الحركة المسرحية الناشئة او البدائية ، فقد عني الاباء المسيحيون بالمسرح ، وعملوا على خلق حركة مسرحية ، في نطاق مدارسهم ، لبث التعاليم الدينية والاخلاقية ، بين رعاياهم واستمدوا أحداث مسرحياتهم ، من العهدين القديم والجديد ، لغرس الايمان في نفوس رعاياهم وتنويرهم بالتعاليم المسيحية •

كما ان العلاقات الثقافية والدينية ، كانت قوية بين الكنائس والمدارس المسيحية في الموصل وبغداد ، وبين الاوساط الدينية المسيحية ، في لبنان وروما وباريس • وكانت المدارس المسيحية ، ترسل بعض رعاياها من المتفوقين والنابهين الى اوربا ، للدراسة هناك ، ثم يعودون للتدريس في المدارس المسيحية في

الموصل وبغداد . وقد كانت المدارس المسيحية في الموصل، ولا سيما المدرسة (الاكليركيه) التى اسسها الاباء الدومينيكان في الموصل ، سنة ١٧٥٠ م ، تعني بالفن التمثيل ، في نطاق الاطار الديني ، وكانت هذه المدارس تقدم المسرحيات . التي يؤلفها الاباء اللبنانيون بالاضافة الى المسرحيات التي يؤلفها اباء عراقيون .

وقد عثرت في شهر تشرين الثاني من سنة ١٩٦٦، على دفتر عتيق ذى ورق اصفر جاف ، وفيه ثلاث تمثيليات محظوطه قصيرة ، وفي الصفحة الاولى منه ، ختم دائري كتب في وسطه (الشماس حنا حبش ١٨٨٠) وهذه التمثيليات التي زودني بها السيد لطيف حسن ، فهي ١ ـ (كومدية) ادم وحواء ٢ ـ (كومدية) يوسف الحسن ٣ـ (كومدية) طوبيا . وبعد دراسة هذه التمثيليات ، وجدتها مستوفية للشروط التشكلية والفنية لكتابة المسرحية ففيها شخوص وحوار وموضوع ، وهي مقسمة الى اقسام ومشاهد) ومن الممكن انتاجها وعرضها في وقتنا الحاضر، اذا ما اجريت عليها بعض الترميمات ، التي يقتضيها واقع مسرحنا وظروفنا(٦) .

ومما قلته ، في حينه تعقيبا على هذا الاكتشاف ، ان تمثيليات الشماس حنا حبش ، سيؤدى الاعلان عنها الى تغيير فيما توصل اليه المؤرخون المسرحيون ، ليس العراق ، بل في البلاد العربيه ايضا ، في الخطوط الجغرافيه والمسارات التاريخية ، لنشأة المسرح العربي، حيث ان الجميع يرون ان المسرح ، بدء في لبنان ، ثم اتجه نحو سوريا ومصر ، اما العراق فقد كان معزولا عن مجال دراساتهم لايمانهم بنظافته من هذا الفن .

ان توقعاتي ، جاءت في محلها . حيث قام في نفس السنة (٦٦ ـ ١٩٦٧) ، الدكتور علي الزبيدي بالقاء محاضرات ، على طلبة قسم الدراسات الادبية في معهد البحوث ، التابع لجامعة الدول العربية ، خص فيها ، عثوري على تمثيليات الشماس حبش ، بعنايته ، فقد اشار اليها اكثر من مرة ، ومن ذلك قوله (وقد اهتم بعض طلابي النابهين في قسم الفنون المسرحية ، بمعهد الفنون ببغداد ، بالبحث في هذا الموضوع فعثر السيد احمد المفرجي ، كما نشر مؤخرا في جريدة الجمهورية،على مسرحيات دينية ، ذكر انها الفت سنة ١٨٨٠) .

وبعد ان اقتبس الدكتور الزبيدى ، فقرات من موضوعنا المنوه به ، قال (والحقيقة ان هذه التمثيليات الدينية مقتبسة ومعربة، عن التمثيليات الدينية الفرنسيه والانكليزية ، التي حملت الاسماء ، نفسها ، مثل : ادم وحواء ، ويوسف الصديق ، وهو من النوع الديني ـ الاخلاقي ، الذي كثر في القرون الوسطى ، وما زال يحظى باهتمام رجال الكنيسة . ووجود الشخوص والحوار والتقسيم الى مشاهد وأقسام ، لا يجعلها مستوفية للشروط الشكلية والفنية لكتابة المسرحية ، كما اعتقد احمد المفرجي ، وأثبته بحماس في مقالته) ثم عقب على ذلك بقوله (ولكن مما لا شك فيه ، ان العثور على مثل هذه المسرحيات ، التي كتبت في ذلك التاريخ في العراق ، امر جدير بالاهتمام . لانه برهان على مزاولة العراقيين في الموصل بفن التمثيل والتاليف ، وان كان هذا التمثيل على مستوى المسرحيات الدينية (٧) .

ثم جاء كاتب اخر ، هو السيد عمر الطالب ، فتناول مسرحيات الشماس حبش ، واستعرضها كلها ، دون ان يشير الى اشادته من مقالتنا ، اسوة بالدكتور الزبيدى ، والباحثين الاخرين . ومما قاله السيد الطالب عن تمثيليات حبش (وكانت هذه المسرحيات الدينية ، اخلاقية، شخوصها ، رذائل و فضائل مجردة ، وحوارها طبيعي ، انساني يشبه الحوار المعاصر . ويتجلى ذلك مثلا ، اثناء العرض الحي ، لزوجة (العزيز) في مسرحية (يوسف الحسن) ، التي تظهر كامرأة شهوانية ، لا يوقفها شيء عن تحقيق رغباتها.وقد اظهر كاتب المسرحية ـ حبش ـ براعته واتزانا ، في الوقت نفسه ، في نقرات الحوار ، بين يوسف واخوته ..ومهارة في استخدامه المقاطع الشعريه ، وفي استخدام الغناء عن طريق الكورس . (٨)

ونجد في مسرحيات (حناحبش) الثلاث ، قصصا متقنه ، فيها ابطال رسمت شخصياتها رسما محددا ، ثم هي تمثيليات مكتوبه بطريقة فيها قدر كبير ، من مراعاة مقتضيات المسرح ، وان لم تكن على شيء ذي بال ، من الناحيه الادبية . ولا جرم فقد كتبت لتمثل في مدرسة دينيه . وعدم وجود عدد كبير من المناظر المتعددة فيها ، يمكن ان يجعل منها ، قطعة نموذجية لتمثل في كنيسة او مدرسه . وقد التزم الكاتب في موضوع المسرحية ، بما جاء في الكتاب المقدس ، دون ان يخرج عنه ، ويشير في كل صفحة ، من صفحات الكتاب ، الى ايات الكتاب المقدس ، التي اعتمد عليها في الحادثة ، التي اوردها في مسرحياته .

ومن مكونات حركتنا المسرحية ، ارتباط العراق بالامبراطورية العثمانية ، وقد ثبت ان العثمانيين قد عرفوا المسرح ، فمارسوا التمثيل منذ القرن الثاني عشر، اما في القرن التاسع عشر ، فكانت استنبول ، عاصمة العثمانيين تمتاز بنشاط مسرحي ، يلفت النظر . فقد زارتها فرق تمثيلية ، ايطالية وفرنسية ، واجواق موسيقية ، وفرق راقصة ، فشهد الاتراك ، مسرحيات شكسبير وراسين ومولير وغيرهم ، وهي تمثل بلغاتها الاجنبية . وقامت بعض الفرق التركية ، بترجمة وتتريك عدد كبير من المسرحيات ، وخاصة الفرنسية ، ومثلتها للجمهور التركي .

وأهتم سلاطين العثمانيين ، بالتمثيل ، وخاصة السلطان عبد المجيد،فا قاموا في قصورهم مسارح خاصة، كانت تقام فيها حفلات التمثيل والعزف والرقص . وقد امتدت الحركة ، الى المدن التركية المهمة الاخرى، فاقيمت حفلات تمثيلية ، قدمتها فرق استنبول ، في اثناء جولاتها ، والفرق المحلية ، وخاصة في مدينة ازمير ،

وذهاب بعض الفرق التركية ، الى البلاد العربية ، وقدمت عروضا تمثيلية ، في حلب ودمشق ، بل ان بعضها قصد بغداد . وقد ذكر غير واحد من المؤرخين المسرحيين العراقيين المعاصرين ، مجيء احدى الفرق التركية الى بغداد، في اواخر القرن التاسع عشر ، واوائل القرن العشرين(٩)

وما ان حل القرن العشـــرون ، حتى استكملت الظاهرة المسرحية في العراق ، اهم شروطها ، بعد تلاقت الرغبة وتداخلت المظاهر ، وبتأثير التحولات الاجتماعية، التي تلت اعلان الدستور في سنة ١٦٠٨ ، تمكن العراقيون من تقديم الانتاجات المسرحية ، على منصات خاصـــة ، وامام جمهور عام واسع ، ومن ابرز المسرحيات التي عرضت في الموصل وبغداد ، خلال العقدين الاول والثاني، من القرن الحالي ، هي : (نبوخذ نصر) تأليف الخوري هرمز نوترسو الكلداني المارديني ، و (لطيف وخوشابا) تأليف نعوم فتح الله سحار ، و (شمعو) و(خراب بابل) تأليف سليم حسون ، وهو والد الصحافي نجيب حسون (صاحب مجلة المتفرج) و (الاميران الشهيدان) تأليف الخوري انطون زبوني ، و (البريء المقتول) تأليف حنا رسام ، و (النعمان بن المنذر) تأليف الدكتور مهدي البصير ، و (الوطن) تأليف الكاتب التركي نامق كمال وترجمة محي الدين الخياط،وغيرها من المسرحيات،

وجراء ذلك ، فقد اخذت صحافة العراق ، تعكس نشاطات الجماعات التمثيلية ، وبخاصـــة المـــدارس ، فخصصت لها ، جانبا من صفحاتها ، وهذه هي جريدة (الرقيب) تنشر في احد اعدادها الصـادرة في ســنة ١٦٠٨ م ، الخبر التالي ، تحت عنوان (تشـــخيص رواية شهيد الدستور مدحت باشا) :

(سيمثل شبابنا الوطنيـون ، هـــذه الروايـــة التاريخية العصرية في مكتب السريان الكاثوليك مساء الخميس ٩ نيسان ١٩٢٥ رومي (١٩٠٨ م) من الساعة الاولى بعد المغرب ، وهي الرواية الفريدة التي تمثل مقتل ابي الاحرار المرحوم مدحت باشا ، وتشخيص صورة انقلاب الحكومة ، باعلان الدستور ، وتحتوي على خمسة فصول، يتخللها تمثيل هزلي، باللغة الفرنساوية، واغاني رخيمة ، موقعة على آلات الطـرب الشرقيـــة ، وتحتوي هذه الفصول :

الاول : يمثل سجن مدحت باشـا ، مؤسســـس الدستور ، وقتله خنقا في قلعة الطائف .

والثاني : يمثل حزن عائلته عن وصول الخبـــر اليها ، مع ذكر لوصيته الاخيرة .

والثالث : ويمثل اجتماع الاحرار في باريـــس ، برياسة البرنس صباح الدين بك ، وتقريرهم اعـلان الدستور بواسطة الجيش ، وتبليغهم الامر الى نيازي بك.

والرابع : يمثل اتحاد نيازي بك وانور في سلانيك، على اعلان الدستور ، وكسر قيود الاستبداد ، واحتلالهما سلانيك ودار الحكومة باسم الدستور .

والخامس : وصول تلغراف حلمي باشا ، مفتش مكدونيا ، وتبليغه نيازي وانور ، بما جرى ، وانعقاد مجلس الوزراء ، وتقريرهم اعلان الدستور ، بعد جدال طويل ، وعزل عزت باشا ، وخيرة تحسين باشا ، كاتب الماين ، واجتماع الشعب حول يلدز ، واعـــلان ارادة مولانا السلطان ، بنشر القانون الاساسي ، في جميع الممالك العثمانية .

ويعاد التمثيل بعينه ، للسيدات ، نهار الاحـــد ١١ نيسان ، وقت الظهر . وقيمت بيت (بطاقـــة) الحضور في الدرجة الاولى ، مجيديان ، وفي الثانية مجيدي واحد)

وبعد تلك المحاولات ، لابد من الاشارة ، الى ملون آخر ، او بالاحرى موثر آخر ، له دوره في تنمية الحس الدرامي لدى مواطني العراق ، واعني به (التعزيـــة) أو مقتل الحسين (ع) في العاشر من محرّم – العاشوراء – بكربلاء ، حيث تقدم في مثل هذا اليوم ، من كل عـــام ، احتفالات يقدم فيها (المصرع) ، وهو نص يتألف مـــن حوار نثري ، مع خليط من مقاطع ماخوذة من اشعار معقدة ومحسنة ، ويقام الحفل عادة ، امام جمع كبير من الناس ، يحضرها عليه القوم ، ويختلف عدد الممثلين، حسب الاستعدادات والامكانيات ، ويصعب في كثير مـــن الاحيان ، ايجاد من يرضى القيام بـــدور – الشــمر – قاتل الحسين ، ويظهر المشتركون الى اهانته ، بمبلغ كبير من المال ، ويظل الشخص هذا ، ملعونا من قبل القرية واهلها .. وهكذا نرى شبها قريبا ، بين هذا الشكل التمثيلي ، وبين المسرح الديني المسيحي ، الذي كـــان يجري في العصور الوسطى ، في اوربا ، ويعيد ســيرة المسيح ، فالذي يقوم بدور يهوذا ، يظل ملعونــا فترة طويلة ، (١٠)

وكان اول مـــن اكتشف هـــذا المسرح ، مـــن الاوربيين ، الكونت الفرنسي جوبنز ، الذي تحمس له ، ولم يتورع عن مقارنته بالتراجيديات اليونانية . وقـــد نشرت عنه ، دراسات كثيرة ، وترجم النص الى معظم اللغات الحية – كما ان الشاعر العراقي محمد رضا شرف الدين كتب مسرحية شعرية بعنوان (الحسين) مأخوذة عن التعزية ، وتقع في ٢٤٠ صفحة .

تلك هي اهم المظاهر التمثيلية ، التي كانت بمثابة الجذور التي ارتفعت منها اطراف الحركة المسرحية في العراق ، والتي انطلقت بدون توقف ، وتطورت عقـــدا بعد عقد ، متنامية بقدر ما كان العاملون فيها ، يغدقون عليها من الرعاية والتضحية والتموين والدراسة والذوق.

ان الحد الفاصل بين تلك الفترة ، التي ســـادت فيها المظاهر المستعرضة ، وبين المراحل التي تلتهـــا ، والممتدة حتى الآن . هـــو الوقت الـــذي انفصل فيه العراق ، عن الامبراطورية العثمانية ، على أثر الحرب العالمية الاولى ، اذ سهل امام الشعب العراقي ، أن ينهض

باعياء وطنه ، لوحده ، بعد أن كان تابعا لامبراطورية ، سسعه الارجاء ، ذاق من سعتها الضيق والحرمان والجهل ، ان انهيار الامبراطورية العثمانيه ، كان بمثابه هزة اجتماعية وفكريه ، اصابت مجتمعنا ،وفتحت له .. الافاق الجديدة والرحبة ، التي قادته نحو مساقط النور ، ومرافيء التطور ٠

ومما عجل في انصهار تلك الظاهر التمثيليه في بوتقه واحده ، هو تنامي البرجوازيه العراقية ، واستطاعتها ان تكون الطبقه السائدة والمتنفذة ، ذات الارتباطات المتنوعه ، في مجالات التجارة والسياسه ، مع دول هي اكثر من العراق تطورا وتحضرا كالشام والمانيا وبريطانيا وفرنسا ، ان هذه العلاقات ساعدت على تنور اذهان واذواق الطبقه المنتصرة ٠ (١١)

وعلى ايدي ابناء هذه الطبقة الصاعدة ، انعطفت الحركة المسرحيه الناشئة في العراق ، اوسع أنعطاف في تاريخها ٠ ففي عام ١٩١٩ ، قام عدد من الشباب ، بتقديم بعض التمثيليات التي صيغت باسلوب الوعظ الاجتماعي والقومي والاخلاقي ، وبشكل مباشر ، ساذج وبدائي ، بمنظار العصر الحالي ، ومن اولئك الشباب — انذاك — نجيب الراوي ونوري ثابت واحمد الراوي وجميل رمزي قبطان وشفيق سليمان عبد الرزاق ، وابراهيم شوكت وصديق شنشل ، ومحمد حسن سلمان ، وعلي حيدر سليمان ، وعبد الرحمن خضر ، وصالح السهروردي ، وعبد الكريم خضر ، وغيرهم من الشباب ، الذين شكلوا واحدة من الخمائر التي أنضجت حركتنا المسرحية ، السائرة الان نحو الاستقرار والاصالة والابداع ٠

وحين نصل نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، تلفنا بوهجها ثورة عارمة ، غطت محافظات القطر كلها ، وكان المسرح سلاحا من اسلحتها ٠ يقول السيد مصطفى نور الدين الواعظ في كتابه (الروض الازهر في تراجم آل السيد جعفر) : وقد قام بتمثيل رواية — وفود النعمان على كسرى انو شروان — ورواية — فتح الاندلس — ، وكان المشتركون بالتمثيل ، هم : قاسم العلوي وعبد القادر صالح ومحمود خالص ونجيب الرواي وابراهيم الواعظ ، وعلي غالب العزاوي ورؤوف الدهان وعبد العزيز ماجد واحمد الراوي وعبد القادر جميل وحسن سامي تاتار وطالب مشتاق وجميل الراوي وجميل رمزي وخير الدين خورشيد وامين خالص وانور النقشلي ٠ فمثلنا رواية — وفود النعمان — مرتين : مرة لمنفعة مجلة (اللسان) ٠ والثانية لمنفعة المدرسة الاهلية — والمقصود بها مدرسة التفيض — ، ورواية (فتح الاندلس) مرتين : مرة لمنفعة المدرسة الجعفرية، والثانية لمنفعة مدرسة الحسينية ٠ وقد كان الدخل في كل مرة يتجاوز العشرة الاف روبية ، وكل هذه المبالغ كانت ترسل الى الثور في الجنوب ٠ (١٢)

ومع مطلع العقد الثالث ، من القرن العشرين ، وبعد ما يسمى بالحكم الوطني ، نشأت أول فرقة مسرحية عراقية ، هي الفرقة العربية للتمثيل ، التي الفها الفنان المرحوم خالص الملا حمادي ٠ وقد استقطبت هذه الفرقة ، تطلعات الشباب وطموحاتهم الفنية ٠٠ وبذلك تكون مرحلة جديدة ، من مراحل الحركة المسرحية في العراق ٠٠ قد ابتدأت

مصادر البحث :

(١) تطور المسرح العراقي — مقال للاستاذ اسعد عبدالرزاق — مجلة المعرفة — بغداد — العدد ٣ و ٤ سنة ١٩٦١ ٠

(٢) المسرحية العربية في العراق — الدكتور علي الزبيدي — مطبعة الرسالة القاهرة ٠

(٣) مجلة المعرفة — دمشق — العدد ١٠٤ تشرين الاول ١٩٧٠ دراسة — مقالة اديب اللجمي ٠

(٤) تاريخ العرب — المجلد الثالث — للمؤرخ فيليب حتى ، وتعريب محمد مبروك نافع — مطبعة النجاح ببغداد ١٩٤٥ — ١٩٤٦ ، وهو من منشورات دار المعلمين العالية ٠

(٥) راجع كتاب الدكتور علي الزبيدي ٠

(٦) جريدة الجمهورية — العدد ١٠٤٢ في ٣ كانون أول ١٩٦٦ بغداد ٠

(٧) راجع صفحة ٤٥ والصفحات التي تليها من كتاب الدكتور علي الزبيدي ٠

(٨) كتاب المسرحية العربية في العراق — الجزء الثاني — الدكتور عمر الطالب — مطبعة النعمان — النجف الاشرف — ١٩٧١م ٠

(٩) كتاب الزبيدي ٠

(١٠) مجلة المعرفة السورية — عدد ١٠٤ تشرين الاول ١٩٧٠ من دراسة الدكتور سلمان قطاية ٠

(١١) الحركة المسرحية في العراق — احمد فياض المفرجي — مطبعة الشعب — بغداد — ١٩٦٥ ٠

(١٢) كتاب « الروض الازهر في تراجم آل السيد جعفر » — تاليف مصطفى نورالدين الواعظ — مطبعة الاتحاد — الموصل ٠

وبراجع ايضا العدد ٤٧ السنة الثانية من مجلة الاذاعة والتلفزيون الصادر في ٢٠ كانون اول ١٩٧١ ٠



برتولد برخت
في الدراسات الجمالية الحديثة

توفي برتولد برخت في الرابع عشر من شهر اب سنة ١٩٥٦ . وقبيل وفاته ببضعة ايام كان يعمل ويكتب بغزارة ، وكان قلقا حول موضوع الجولة المرتقبة (للبرلينر انسامبل) وسفرته الى انكلترا . كان منهمكا في اخراج مسرحيته (حياة غاليلو) بالاشتراك مع المخرج (اريك انجيل) فكان يعطي لطلبته مختلف الارشادات والنصائح ، ويناقشهم حول العرض الاول المرتقب لمسرحيته (ايام الكومونة) في « كارل – ماركس – شتات » . وهنا ، وفي خضم النقاشات ، وكأنها مصادفة تمت الفتوحات الكبيرة والصغيرة : لقد كان برخت كريما في ابداعاته . ان هذه الايام – التي سبقت الرابع عشر من اب – كانت مفتاح الحياة ...

وبناء على طلبه فقد دفن برخت على بعد خطوات من قبر (هيغل) ، حيث

بقلم : فكتور كلويف
ترجمة : عزيز حداد



توجد هنـاك الان صخـرة غير كبيرة محفور عليها عبارة : « برتولـد برخت ١٨٩٨ ـ ١٩٥٦ » .

عاش برخت ثماني وخمسين سنة ، منها اربعون سنة وهبها للادب والفن : ومن الاربعين ـ خمس عشرة تعود الى سنوات التشريد والتنقل في بلدان عبر ودية غريبة بينما قضى في وطنه ـ المانيا الجديدة ـ سبع سنوات قصار حافلة بالنضال ، سـبعة اعوام فقـط في امكانية العمل الفعلي في مسرحه ، ذلك المسرح الذي كان برخت يحلم به منذ زمن بعيد . فقـط سـبعة ، ولـكنها تعادل الكثير ، وفي هذه السنين بالذات حصلت القفزة .

فامام ناظرينـا ، وفي خضـم المعـارك السياسية ولد برخت ـ كلاسيكي الادب والفن المسرحي العالمي . لقد ادركنا هذا ولكن ليس فورا ، اذ لا يولد الكلاسيكيون دائما .

ان مكانة برخت في تاريخ المسرح العالمي تقـف في صف واحد مع شكسبير ، غوته موليير وغالدوني . كان برخت ـ كمن سبقوه من العظام ـ دراميا ومخرجا ونظريا للمسرح . وكان في الوقت نفسه واحدا من كبار شعراء العصر . في هذا العصر النـــاسي . وحيثما تطلب النضال من اجل السلام ، كان برخت مع المنــاضلين في الصفوف الاولى ، لانه كان انسانيا عظيما . فهو لم يحب الانسان و « يعطف » عليه وحسب ، بل يحارب مـن اجله ايضا . فكل اعماله الابداعية وافكاره الجماليـة هي نتيجة فكرية لتركيز شاعريته من اجل التخفيف عن متاعب الانسان المعاصر . فعند برخت لا توجد ايـة فوارق عرقية ، ذلك انه قسم العالم الى قسمين غـير متساويين ـ المالكين بدون حق ، والفقراء المظلومين .

كان برخت اشتراكيا انسانيا . حارب من اجل حقوق المعدمين ، والذين ـ كما يراهم ـ يمثلون القسم الاعظم والاحسن من البشرية . وفي نضاله من اجلهم ، نجده يشخص الحنان كوسيلة لمساعدتهم . « فالحرب حرب » ولا رأفة بالعدو ، بل القضاء عليه واجب . وفي هذا أروع مدلول انساني كما يرى برخت .

كان برخت شاعرا وطنيا عظيما . وخير دليل على ذلك هي ابداعات برخت الدرامي والشاعر ، برخت منظر وعملي المسرح ، برخت ـ السليل الاصيل لاعاظم الناس في « وطن الفلاسفة والمفكرين » ـ المانيا ـ . ان شعره فلسفة ، وفلسفته يعبر عنها شعرا . ان برخت كشاعر وطني الماني كافح من اجل التحرر ، من اجـل المستقبل الاشتراكي لوطنه . وبرخت كانســاني تأثـر بعذاب وتألم لمرارة المأساة المشينة للشعب الالماني .

غير ان برخت لم يتأثر بالسلبية التي كانت غريبة على الطبيعة الحيوية للمناضل . لقد عمل كل شـيء بامكانه للتحذير من الكارثة ، لاجل ان يفتح مواطنـوه مآقيهم وليبصروا ، ولا ذنب عليه ان لم يستطع صوتـه الشاعري ان يكون مسموعا في الوطن .

فعام الحرب محكه ساحات المعارك الحربية . ان النضال الطبقي والمعركة ضد الفاشية هي التي جبلت برخت الذي يعرفه اليوم كل العالم . وله كل الحق حين يقول : « ان افكارنا الجمالية كاخلاقيتنا ، تحددهـا متطلبات نضالنا »(٢) .

هناك مقولة شهيرة قالها (ليون فيختفانجـر) :

(*) انظر الملاحظات في نهاية البحث .



« لقد الف برخت ـ العجول ـ اوائل اشعار ومسرحيات القرن الثلاثين »[٣] ، ويمكن قول ذلك ايضا عن جماليات برخت ، وهي الاكثر رسوخا ، ذلك ان جذورها النضالية تمتد عميقا ـ تماما ـ كامتداد التقاليد التقدمية العظيمة للثقافة الالمانية ، وبالدرجة الاولى في الماركسية ـ اللينينيه .

ومن اجل ادراك تأملات الشاعر والمفكر في ايجاده طريقة للنضال ضد « الطاعون البني » ـ الفاشية ، يجب تصور فظاعة الوضعية ، عندما اصبح ملايين الالمان تحت نير الهتارية . ان التناقض الظاهري يكمن في ان البشر في « وطن الفلاسفة والمفكرين » قد اصبحوا فاقدي العقل لفترة زمنية . ففي مثل هذه الحالة ، نجد ان استثارة العقل ليوقف استباحة الحقوق ، قد اصبح واحدا من واجبات ووسائل النضال ضد الفاشية . ان ملايين العقول المخدوعة تعود من جديد لتكشف عن المغزى المفقود لاصالة النازية .

ففي ظروف الرايخ الثالث لا يمكن ان يدور الحديث عن انفجار ثوري سريع . ومن اجل ذلك يجب ان يهيأ الناس ببطء وبالتدريج وبلا هوادة . ان قطرة تحطم صخرة ـ هذه هي ستراتيجية ابداعات برخت . ان تجارب عشرات السنين والقرون من الاساليب الفنية المحنكة ، قد اصبحت غير كافية لبرخت لايجاد الحلول لهذا الواجب الكفاحي . لقد عمل برخت بمفرده خلال خمس عشرة سنة من سنوات الغربة القاسية ، واستمر بحثه الفني بنشاط حتى في المهجر . غير ان اولى ثمرات عمل برخت الذي امتد سنوات ، هو ان « الغريب » ـ برخت ـ قد اصبح صداميا في تطور الفن التقدمي المعاصر وهذا مالم يكن متوقعا بالنسبة للكثيرين ، اذ اعتبر ذلك الامر خياليا .

في سنة ١٩٦٤ ، توجهت (زونتاك) ـ وهي الجريدة الاسبوعية في المانيا الديمقراطية ـ ببعض الاسئلة الى العديد من رجال الثقافة في العالم :

ما هو دور برخت في الحياة الثقافية لبلدكم ؟

ما هو دور نظرية ومسرحيات برخت في عملكم الابداعي ؟

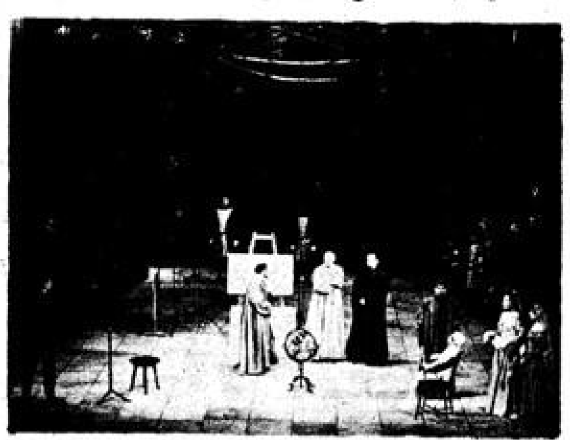
بماذا تفسرون النجاح العالي لبرخت ؟

يكفي فقط ذكر اسماء الذين اجابوا على الاسئلة للاقتناع بعظمة برخت « الجغرافية » ـ فمنهم مثلا :

الممثلة الانكليزية الكبيرة سبيللا توريندايك ، وعميد معهد الدراسات المسرحية في بودابست ـ فيرنس ، والمخرج البوليفي ـ آتاخو البا دي كويو ، والمخرج الممثل الانكليزي المعروف في العالم ـ السير لورنس اوليفيه ، ومن الولايات المتحدة الامريكية المخرج ـ آلان ليوشنايدر ، والمؤلف الدرامي المكسيكي ـ رافائيل سولانا ، ومدير مسرح الشعب في فيينا ـ ليون ايب ، ومديرة مسرح بوخارست ـ ايلينا ديليانو ، والمخرج البولندي ـ غونار سفينارسكي ، ومدير مسرح هافانا « تياترو استوديو » ـ فيسنت روفوبليتا ، والمدير الفني « للمسرح المعاصر » في بلغراد ـ ايفان ايفاني ، ومن استكهولم الممثل ـ آلان ادفال ، ونيقولاي اوخلوبكوف ـ احد كبار المخرجين السوفيات ، وسعد أردش ـ مدير المسرح التجريبي في القاهرة ، والكاتب الفرنسي آرتور آداموف ، وجورجو ستريللر ـ مدير « بيكوولو تياترا » في ميلانو ، والمخرجة البلغارية ـ بوليا اغتيانوفا ... وبالامكان الاستمرار في تعداد القائمة .

ان جميع الذين اجابوا على الاسئلة كانوا يؤكدون ليس على التأثير العظيم ـ تأثير برخت ـ المؤلف الدرامي وحسب ، بل ويؤكدون تأثير برخت ـ النظري ايضا ، دون ان يعزلوا احدهما عن الاخر . ونورد ادناه ، كمثال على ذلك ، اجابة (جورجو ستريللر) لانها تمتاز بدقة وتركيز أكثر : « ان ابداعات برخت ثورية ، لانها تتضمن الحقيقة التحررية العظيمة . ان تسليح الشعب بهذه الحقيقة ، وتثقيفه ، وجعله قادرا على تحقيق سلطته بنفسه ـ هو واجبنا الاساسي الآني »[٤] .

في عبارة المخرج الايطالي تتبدى ماهية برخت



مسرحية حياة غاليلو

وتلاحم نظريته بالتطبيق الابداعي ، والاتجاه الثوري الواضح ، وفي وحدة كفاحية لكل ابداعات برخت .

لقد جاء المجد الى برخت متأخرا تماما ، حتى انه لم يستطع التلذذ بكامل طعمه . لقد أصبح عظيما حقيقة بعد وفاته . ولكنه كان طوال حياته مناضلا صلبا، لم يساوم اطلاقا . وهو اليوم كذلك ايضا . ذلك لان الحرب من اجل برخت قد اعلنت ، اعني الحرب من اجل الواقعية الاشتراكية ، ذلك لان برخت كان ملتحما بها .

لقد كتب (مانفريد فيكفورت) - احد تلاميذ برخت الموهوبين والمخرج الرئيسي (للبرلينر انسامبل) - بان : « المناوشات مع برخت قادت بالتالي الى نتيجة هي الدفاع عن برخت (الحقيقي) ، والذي يعرفه فقط هو الذي يدافع عنه في الوقت الحاضر ، وفي هذه المعرفة تكمن عكسية حجم المسافة التي تفصل ذلك الشخص عن (البرلينر انسامبل) »(٥) .

اضافة الى السخرية المبرزة تبرز في هذهالكلمات نغمة اعتراض غير وجيه ، وهي ان حلول جميع القضايا الصعبة في جماليات برخت تعود فقط الى الذين عاصروا برخت مباشرة ، اى الى اولئك العاملين في (البرلينر انسامبل) .

بامكاننا الموافقة على انهم يعرفون تطبيق برخت الاخراجي احسن من غيرهم ، غير انه ليس بامكانهم الاصرار على انهم الوحيدون الذين يعرفون الحلول الصحيحة لقضايا برخت الجمالية .

ان حدة النضال من اجل برخت او ضده ، قد اصبحت اليوم احدى مركبات الصراع الايديولوجي الذي انتشر على جميع الجبهات . واكبر شاهد على ذلك تلك الاعمال النقدية العديدة التي خصصت لاعمال برخت الابداعية في مختلف اللغات : الالمانية ، الروسية الانجليزية ، الفرنسية ، الايطالية والبولونية - وباختصار بجميع اللغات الاوربية وغير الاوربية ايضا . ومعظم تلك الكتابات تناولت موضوعا واحدا فقط - هو ايضا



دائرة الطباشير القوقازية

برخت كمؤلف درامي . وكل كتابة منها أولت بعض الاهتمام - بهذه الدرجة او تلك - موضوع جماليات برخت . منها مثلا : كتاب (هيخت) - « طريق برخت الى المسرح الملحمي » . وكتاب الناقدة الادبية الهولندية (هيلغا هو لتبرغ) - « آراء برتولد برخت الجمالية »، او بحث (كوتا روليك) عن تطور نظرية المسرح الدرامي(٦) وغيرها .

أعيد ثانية ، انه اذا كانت الكتابات المكرسة لجماليات برخت قليلة نسبيا ، فان كل الكتب والمقالات (تقريبا) والمخصصة لابداعات برخت ، قد طرقت باستمرار المواضيع الجمالية بالذات . وعليها بالضبط صب اعداء برخت نيران هجومهم .

ان جماليات برخت وابداعاته اصبحت مجالا للصراع السياسي ، وغالبا ما كانت سببا لمعركة مباشرة بين معسكر التقدم ومعسكر الرجعية . واحيانا - في لحظات الاصطدامات الحادة ، نجد الرجعية تعلن « حملة صليبية » مكشوفة ضد برخت . كما حصل في المانيا الغربية سنة ١٩٥٣ ، بعد فشل الفاشية المعروف ، وكذلك في سنة ١٩٥٦ بعد تحطيم الردة المناهضة للثورة في هنغاريا ، واخيرا في سنة ١٩٦١ بعد الاجراءات التي اتخذتها حكومة جمهورية المانيا الديمقراطية للمحافظة وحماية حدود الجمهورية . فقد اعلنت الرجعية الحصار - آنذاك - على برخت ، مطالبة بطرد مسرحياته من جميع مسارح المانيا الغربية(٧) .

وفي فترات « الاستراحة » بين هذه المعارك ، تجرى باستمرار معارك فكرية مع (جزوتيبه) « التفسير العلمي » لابداعات برخت . فانها ليست (جزوتيبه) دائما . فمثلا نجد (اوتومان) في كتابه : « انموذج ؟ ام خرافة ؟»(٨) .

يكتب بكل صراحة عن الخصائص الماركسية لمسرحيات برخت ، ولا يرى اية ضرورة لاخراجها على مسارح المانيا الغربية . وبكلمة أخرى ، فان (اوتومان) وأمثاله من الكتاب - يؤيدون دائما وجهة النظر تلك التي اثيرت بفاشية فظيعة ، اثناء الحصار المتوالي على جريدة « راينيشير ميركور » ، تلك النظرة التي تقول : (يجب ان يثبت بان برخت ... يمثل اقذر احداث الخيانة الادبية المعاصرة »(٩) . كذا والاكثر من ذلك صراحة ، ما نشرته جريدة (بيلت تسايتونغ) اثناء تحريم برخت الاخير ، وهو رأي أحدهم المدعو (فولبرخت) . اذ كان ٦٦ من أشهر مخرجي المانيا الغربية قد تقوموا باحتجاج ضد تحريم برخت على مسارح المانيا الغربية ، وهنا نجد هذا الشخص بالذات ، وعلى صفحات الجريدة المذكورة يصب عليهم بذاءاته التي تنضح منها اصوات عويل غوبلز : « ان هؤلاء الـ ٦٦ الذين يعيشون في غبار كواليس مسارحهم ، نراهم يمجدون بعظمة رجل المسرح برت برخت ... في الوقت الذى نجد فيه الملايين قد صبت لعناتها على هذا الاسم



بعد ١٧ حزيران ١٩٥٣ ، موجه الى (البلهـ ـــاء) اذ مع كل حفلـة موسيقيـة كونسرت يقدمهـا (اويستراخ) ومع كل ارسـال لبرنامج تلفزيوني يعرضه سركس موسـكو الحكومـي والـذي تبثـه محطاتنا الحرة ، ومع كل عرض جديد لاحدى مسرحيات برخت ، مع كل هذا تطير الى الشيطان – وبالتدريج – جميع استعداداتنا الداخلية للدفاع ، تلك الاستعدادات التي هي الاكثر ضرورة من كل هذه الامدادات • فـاذا كان هؤلاء ال ٦٦ لا يفهمون في نهاية المطـاف ، بان الحديث لا يدور عن حرية « الابداع الفنـي » بل عن حريتنا عموما ، وسيأتي الوقت المناسب حيث نخرجهم فيه من برجهم العاجي ، الى واقعنـا السـياسي الرهيب •• »(١٠) •

ان الفشل الذى احاق بتحريم برخت ، لا يعنـي نهاية اعلان الحرب ضد برخت • ذلك ان المسألة قـد تحولت الى شكل اخر ، حيث اتجهت الحرب اساسا ضد الماركسية – اللينينية – كما كانت دائما – وقد اختير برخت نفسه سلاحا لها ، وكما قال(هنريخ ديتمير) مفاخرا « لا يوجد اليوم سلاح ضد الشيوعية امضى من برخت نفسه »(١١) • ولهذا يجب ان يتم اثبـات الصيـغ الاساسية الثلاثة التالية :

١ – ان ابداعات برخت الفنية تنـاقض الاراء الماركسية في الفن •

٢ – ان برخت عاش في المانيا الديمقراطية وكان مناهضا للحكومة فيها •

٣ – ان ابداعات برخت تلحق الضرر بالشيوعية ولهذا فهي محاربة دائما في المانيا الديمقراطية وكذلك في بقية الاقطار الاشتراكية •

فاذا كان اثبات الفقرتين الاخيرتين يتم بواسـطة التزوير والتشويه المباشر للحقائق والوقائع وبمختلـف انواع الاتهامات الوقحة ، فمن اجل اثبات الفقـرة الاولى « كحقيقة واقعة » نجدهم يدفعون الى الصفـوف الامامية بفصيلة من « نقاد الادب » و (نقاد المسـرح) و «علماء الجمال» و (الفلاسفة) ، حيث وضع امامهـم واجب واحد ، هو عزل برخت عن الواقعية الاشتراكية، ابعاده عن الفلسفة الماركسية وبالتالي عن الماركسية – اللينينية • وفي هذه المهزلة غير الشريفة ، خصـص احد الادوار المهمة الى « زعيم » النقاد المسرحيين في المانيا الغربية – (زيغفريد ميلشنجر) •

ففي ابحاثه المنشورة على صفحات (شتوتغارتر تسا يتونغ) ، نجد « ميلشنجر » يكتب بصراحة عن اهـم آرائه التي كان قد « أثبتها علميا » في كتابيه : (الدراما من شو الى برخت) و « المسرح المعاصر »(١٢) قائلا :

« لسنا اغبياء الى تلك الدرجة لنشترك في (اللعبة الجماعية) التي أرادت ان تفصل الكاتب النقي برخت عن الماركسية » •

اتدخل فورا لاذكر بان (ف • دورنمات) قـد اشار اليها سنة ١٩٥٩ عند حديثه عن (شيللر) ، حيث اكد بانه لا يمكن فصل الماركسية عن برخت وعن شعره ويمكن ادراك خصائص ابداعات برخت ، انطلاقا مـن التكوين الديالكتيكي لابداعاته فقط(١٣) •

لنواصل قراءة ما كتبـه (ميلشـنجر) حيث يقول :

« اننا نقبل كون برخت قد كتب نصوصا دعائية للشيوعية في مرحلة معينة من تطوره (بين سنتي ١٩٣٠ – ١٩٣٥ تقريبا) ، غير اننا نرى بالضرورة ، بانـه لم يواصل الطريق الذي اختطه لنفسه آنذاك • انمسرحياته التي كتبها بعد ذلك : (غاليلو ، الام كوراج ، بونتيلا، الانسان الطيب من سيزوانا ، دائرة الطبـاشير القوقازية) ، اى تلك المسـرحيات التي نرغب في مشاهدتها على مسارحنا ، هي التي يمكن ان تكشفـه كماركسي (أهذه جريمة – المؤلف) ، ولكن ليس كداعية شيوعي على اى حال • فهي كلها قد اختـيرت كمادة تعبيرية ، علاقات فردية ، وتعالج بكل انسانية علاقـة الفرد بالنظام الحاكم •

وتختتم تدريجيا في اللحظة التي تعـرض هذه العلاقات غير الطيبة ، فهي تحتكم الى العقل من اجـل تحطيم الظلم ، وفي اى منهـا لا تعرض حلـول الصراع »(١٤) •

ولا نحتاج الى اي جهد خاص لنعثر – حتى في هذا الرأي – على كل القيم الاساسية للدعاية المناوئـة للماركسية – اللينينية تقريبا • واولاها تتجسد في وضع الماركسية كنقيض للماركسـية – اللينينية • غير ان (ميلشنجر) يهمل عن عمد وادراك اثناء تعداده لمسرحيات برخت ، تلك المسرحيات التي يزعم كونها خارجة عـن « الستار الحديدي » ، رغم انها كتبت بعد سنة ١٩٣٥ ، والمسرحيات هي « بنادق (تيريزا كارار) » ، « الخوف واليأس في الامبراطورية الثالثة » ، الشناعة الكلية لترقية (آرتور أوي) » ، « (شفيك) في الحـرب العالمية الثانية » ، « ايام الكومونة » • ولاسباب معلومة ، فان هذه المسرحيات لا يمكن ان تكون شاهدا على خـروج

برخت عن الماركسية ـ اللينينية » ، كما انه ليس من مصلحة (ميلشنجر) الكشف عن مضمون مفهوم « السلطة الحاكمة » ، والتي تتعارض معه شخصية برخت ، ذلك لان هذا المفهوم بالذات يعود بالتالي الى النظام الرأسمالي ، واخيرا فان (ميلشنجر) يعمد لتشويه موضوع الصراع في مؤلفات برخت المسرحية ، والتي سأتوقف عندها في موضع آخر فيما بعد (١٥).

نرى (ميلشنجر) في كتابه « الدراما من شوالى برخت » يعطي تقييمه العالي للتجديد في الشكل عند برخت ، وكذلك نظريته عن المسرح الملحمي ، غير انه يبحثها بمعزل عن مضامين المسرحيات ، والتي يدل محتواها على المضمون السياسي المكشوف ، ومن خلال وجهة نظر (ميلشنجر) هذه ، فأننا اليوم نحيا « نهضة في الاشكال الدرامية » ، والتي يعني فيها ، تلك الغزارة في الابتعاد عن ذلك الشكل الاوربي للدراما ، الذي كان ثابتا في حدود القرنين التاسع عشر والعشرين ، والذي يحاول (ميلشنجر) اثباته هو ان برخت اتجه نحو الماضي البعيد للبحث عن الاشكال الدرامية فقط ، غير ان (ميلشنجر) في ابتعاده هذا حاول تغليف فكرته بالشعارات التقدمية ...(١٦).

نجد (ميلشنجر) ـ اثناء بحثه لتطور الدراما قبل « التعبيريين » ـ يؤكد بان كبار مؤلفي الدراما حاولوا تحقيق مثلهم في كمال العالم ، غير ان شعاراتهم عن الاخوة العالمية قد انفجرت مع الصراع المتجسد للتعبيريين ان برخت حاول ايضا احياء الوظيفة السابقة ـ المسرح التربوي ، وحاول ايضا وضع حد نهائي لاشكال الدراما المسرحية كأهم اسلوب للعرض ، غير ان برخت اتخذ هذا الموقف بالذات في مرحلة انتاجه « للمسرحيات التعليمية » ، وذلك لان برخت ـ كما يرى ذلك (ميلشنجر) ـ كان « يعمل للمستقبل » قبل هذه الفترة وبعدها .



بريخت يتحدث الى زوجته هيلينا فايكل قبل البدء بعرض (الام كوراج)



اوبرا القروش الثلاثة



للوهلة الاولى نجد ان النقاش (ميلشنجر) يقف مع اولئك الداعين للخاصية التربوية والاجتماعية للمسرح غير ان المسالة ليست بهذا الشكل • (فميلشنجر) يحاول لاثبات ان الشكلية هي الاهم في المسرح – ولهذا فان الدراما يجب ان تتجه نحو هذا الهدف • وبما ان « المسرح الشيوعي » هو فن يقف في موضع معاكس تماما فيجب ان نقف منه موقفا سلبيا • والاكثر من ذلك هو ان مثل هذا المسرح يبدو كاستمرارية لفن المسرح البرجوازي في القرن التاسع عشر ، ذلك الذي زال من الوجود منذ زمن طويل • وهذا يعني بانه لا يوجد ايضا اي مستقبل « للمسرح الشيوعي » ، وهذا الذي جعل برخت يحترم هذا المسرح لبعض الوقت •

يرى (ميلشنجر) بأن قيمة وقوة برخت تكمن في كونه قد اوجد اشكال مسرحياته اقتباسا من التجارب الغنية لعدد من الشعوب ذات الماضي السحيق • غير ان (ميلشنجر) يعلن بأن الشكل هو الاساس الاول للدراما المسرحية الحقيقية • والمسالة المهمة ليست هنا • فالنظري الالماني الغربي يعلن بان اسلوب برخت كمؤلف درامي وكمخرج ، بما في ذلك موضوعاته النظرية ايضا ، هي النقيض الكامل لاسلوب الواقعية الاشتراكية • و (ميلشنجر) يضع برخت في مرتبة « الواقعي الحقيقي » ، اما نظريته عن المسرح الملحمي فانها تعادي روح « المسرح الاشتراكي » (والذي يعنيه هو مسارح المانيا الديمقرطية والاتحاد السوفيـاتي) • ويثبت ذلك بواسطة موضوعة « صوفية » واضحة : ان نظام الدراما الواقعية الاشتراكية يعتمد – حسب رأيه – على اثارة الجماهير كمجموع • بينما أسلوب برخت – كما يرى (ميلشنجر) ايضا – لا يدعو لاثارة الجماهير، بل اثارة الفرد ، خاصة وان مسرحيات برخت كتبت بشكل يعطي امكانية خروج المشاهد بأية استنتاجات دون الحاجة لتحويله الى انسان فاقد الفردية ، بل تدعيم روح التوفيقية فيه – والكونفورميزم Conformism)

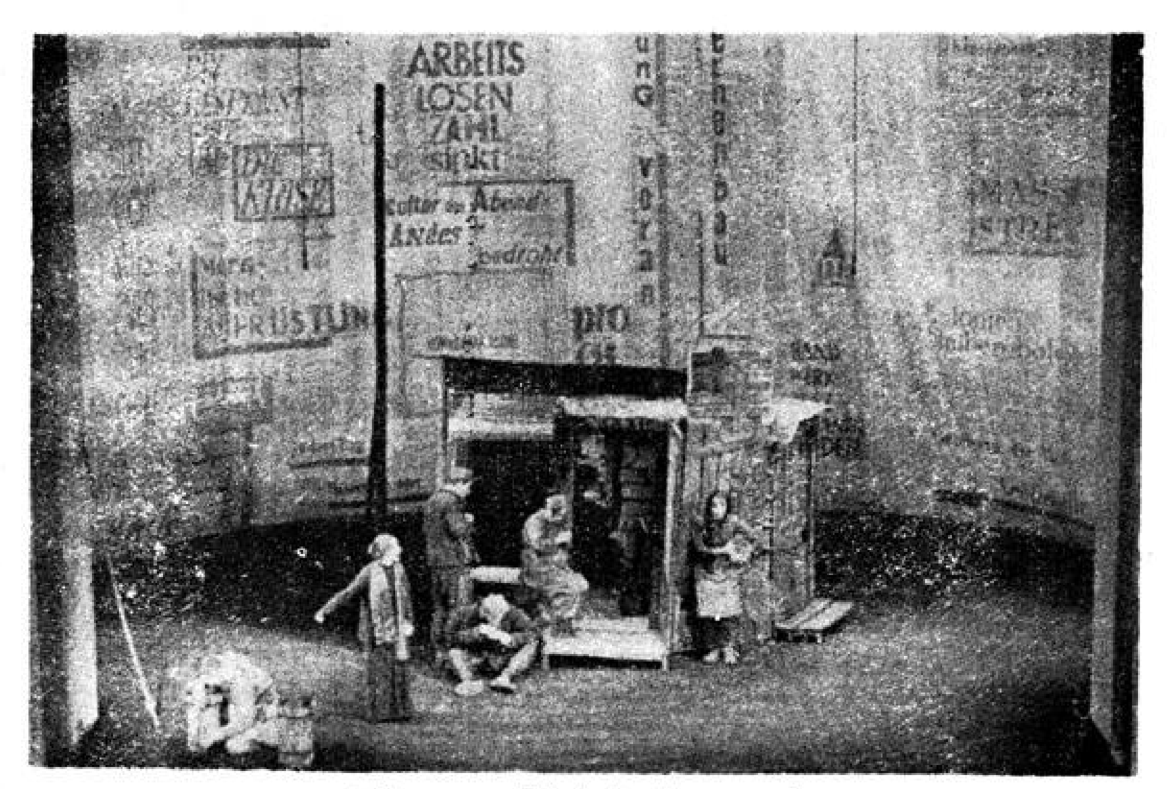
وفي كتاب «المسرح المعاصر» يطرح (ميلشنجر) هذه الفكرة بشكل اخر فيقول :

« ان الايديولوجية (السوفياتية) تدعو الى الارتقاء بالجماهير ، وذلك بهزها وصدمها بالوسائل الحسية المعطاة • وهكذا فان استخدام سيكولوجية الجماهير من اجل هدف التقدم الاشتراكي ، وخاصة عندما يتصاعد الحماس العظيم لكلمات مثل : « الوطن» « الرجولة » ، (البطولة) ، (المجد) والتي هي ايضا موجهة نحو الهدف . فانها تعطي تأثيراتها الخاصة ، كالتحريض على البغضاء تماما • وهكذا نجد هنا كيف تتكون الجموع وكيف تتكون احاسيسه الجماعية • ولاجل هذا الهدف تم استخدام مختلف الشعارات الموضوعية ، مثل « الواقعية الاشتراكية » • غير ان برخت يناضل ضدها بالذات • **ان « مفعول التغريب» الذي اثاره برخت بالذات ، يدعو لتحطيم هذه الاوهام، اضافة لتحطيمه الجموع المتكدسة في عتمة صالة المشاهدين ، لانه يستصرخ الراي العقلاني للانسان الفرد ، ويوقظ منه الوعي النقدي »** (١٧) •

ان مثل هذا الجدل يهدف الى عدة اغراض • وهو هنا محاولة لوضع حد فاصل بين « الواقعية الحقيقية» عند برخت من جهة وبين الواقعية الاشتراكية من جهة اخرى ، وذلك لاثبات مناهضة اسلوب برخت الابداعي للايديولوجية الاشتراكية ذاتها ، وهو ايضا محاولة لتجديد الموضوع التقدمي في مسرحيات برخت من اي قيمة ، سنعود مرة اخرى للبحث عن صدق استنتاجات (ميلشنجر) • وهو ليس وحيدا في هذا الباب ،غير انه اكثر الاخرين حيلة ،ولهذافهو اخطرهم• وامثال هؤلاء « الاصدقاء » الحميمين لبرخت ليسوا قليلين في الغرب • فالكميات الضخمة من الكتب والابحاث تغرق اسواق الكتب في المانياالغربية وسويسرا والنمسا وغيرها من البلدان ، وجميعها تبحث في موضوع « التحليل البنائي» لاعمال برخت ، وفي بعضها وبلا جدال ، يمكننا العثور على ملاحظات مفيدة وسديدة ، بل وحتى على « تحليلات » طريفة ، بعضها يتناول اساليب الكاتب بصورة خاصة ، غير انها عموما واجمالا تؤدي غرضا واحدا – هو تجريد المختبر الابداعي لبرخت الاديب وعزله عن جذوره الفلسفية، وتجريد برخت النظري عن برخت – الشخصية الاجتماعية البارزة •

ان « محرفي » برخت لا يمكن حصرهم ، وهم اكثر من ذلك بكثير ، ومن هنا نجد ان ملاحظة (فيكفورت) تمتاز بالصدق حين يقول : « بأن طرقا عديدة قد فتحت لتشويه برخت » (١٨) •

وفي الوقت نفسه تتضح مسألة اخرى . وهي ان الباحثين ذوي الافكار الرجعية ، الذين يتناولون اعمال برخت بالنقد والتحليل ، هم وحدهم يظهرون عاجزين عن ايجاد المفتاح لعبقرية برخت ، اذا ما قرروا استخدام « اساليبهم الخاصة» ، تلك التي تعتمد على الاسلوب



مسرحية (الرجل الطيب من سجوان)

السلبي الذي لا يرتكز على خصائص القوانين الموضوعية للتاريخ ·

وبصورة خاصة يجب ان نكون دقيقين،موضوعيين وحريصين جدا عند تحليل انتاجات برخت ـ مع ان هذه بديهية لدى كل باحث علمي امين · لبرخت ـ كما لاي فنان كبير ـ صوته الخاص واسلوبه في طرح آرائه الفنية · لقد كان برخت بخيلا في كلماته ، ولكنه غني بالافكاره · ولهذا بالذات ينطبق عليه ـ وليس على غيره من الفنانين المعاصرين ـ المثل القائل:«لسانك ـ عدوك » ان برخت « المنطقي البارد كان مناضلا **حقيقيا ، وكان دوما يقف في خط النار الامامي انطلاقا من القانون الازلي : والهجوم افضل اشكال الدفاع· ولهذا كان يهاجم بسرعة وحماس وبكل حدة ،· ومن هنا جاءت عجالة صيغ احكامه** التي تمتاز بخاصية المبالغة المفرطة (او التفخيم الحدي) · لقد ادرك برخت ذلك ، ولهذا اصبح للاخرين الشيء غير المفهوم ، بعجالة وحدية ، وبالحماس نفسه ، مضيفا الى ذلك اراء مثيرة جديدة · لقد كان دائما مشغولا بخطأ جديد ـ كما ورد على لسان (كوبنر) بطل اقاصيصه المشهور ·وبالمناسبة فان برخت عانى من التحريف الاهوج ، وتشويه آرائه، ليس في صفوف معسكر اعدائه وحسب ، بل ـ مع الاسف ـ حتى بين اصدقائه الذين تجمعهم معه وحدة الفكر ·

ان دراسة ابداعات برخت هي دراسة نشاطات « البرلينر انسامبل » بالدرجة الاولى · ومنذ سنة ١٩٤٩ ، أي عندما بدأت عربة (الام) تتهادى او الاضواء تتسلط عليها ، في المسرح الالماني في برلين ، بدأت الابحاث والتعليقات تتوالى عن طريقة برخت ·

وفي الاتحاد السوفياتي ، منذ سنة ١٩٥٦ ، بدأت العناية المستمرة ببرخت وذلك بظهور المزيد من الدراسات عنه ، لا كما كانت الدراسات عرضية قبل سنة ١٩٥٥ · ان لهذه الظاهرة اسبابا تاريخية ترتبط بتطور معين لجمالياتنا · ففي تلك الظروف ، عند ما كانت « الطبيعية » قد تحولت الى النموذج الوحيد « للواقعية الحقيقية » . كانت النظرة الى برخت كشكلي (فورمالزم) فقط ، ولم يعلن عنه لهذا السبب، بل ارتؤي عندها عدم الكتابة عنه ، بينما في المانيا الديمقراطية وبعد العروض الاولى « للام كوراج » سرعان ما ظهرت وجهة نظر مغايرة تماما خاصة حول جماليات برخت بالذات ·

لقد كتب (فريتس ايربينبيك) ـ احد كبار النقاد آنذاك ـ في مقالته النقدية لمسرحية « الام كوراج واولادها » ـ عن القيمة الفنية للعرض المسرحي طارحا رأيه الذي يقول فيه بانه يشك في عدم جدوى وفاعلية



المسرح الملحمي وينطلق في رأيه هذا من استناده السطحي ، غير الحقيقي ، وكان العديد من المسرحيات الامريكية ، قد كتبت بأسلوب المسرح الملحمي (يبدو ان الحديث يدور عن « وايلدر » رغم ان « ايربينبيك » لم يسمه) وعلى هذا نجد الناقد يتوصل الى الاستنتاج القائل : « بأن الوساخات المذكورة ، (يقصد المسرحيات الامريكية ـ المؤلف) شئنا ذلك أم ابينا ، تعرض لنا وتقودنا ، بل ويجب ان تقود الاسلوب الابداعي الى



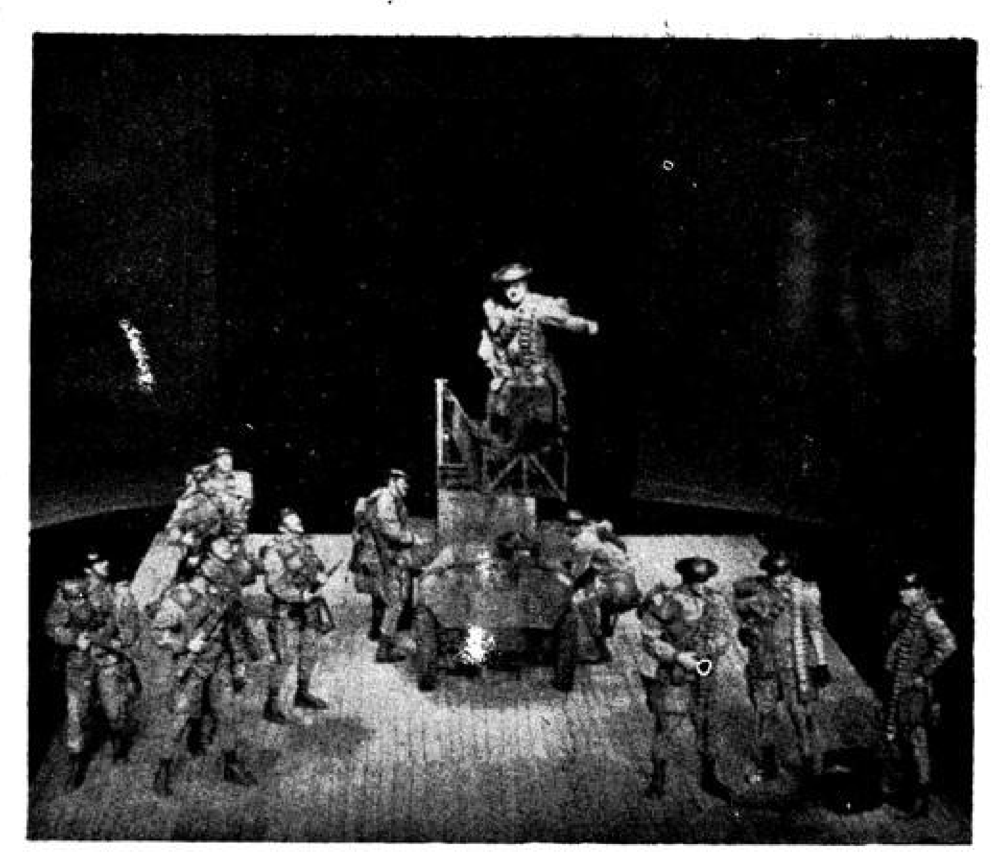
بريخت مع الموسيقار (بادل ديساو) الذي كان بريخت يتعاون معه في تلحين الموسيقى لمسرحياته

« المسرح الملحمي » ، حين تلتجيء عظمة شاعرية برتولد برخت اليه ، وهي لهذا السبب تقود بالتالي الى اضمحلال المسرح » (١٩) . وبعد ذلك بخمس سنوات فقط ، وبمناسبة العرض الاول لمسرحية«دائرة الطباشير القوقازية » ، نجد (ايربينبيك) يدلي برأيه القاطع : « انني ابعد المسرح الملحمي كأسلوب ممكن للمستقبل »(٢٠) . ثم نرى (ايربينبيك) في سنة ١٩٥٩ فقط ، يعترف بخطأه ويصبح مضطرا للموافقة على ان : « التجربة المسرحية العملية لبرخت قد دلتنا على طريقة من الطرق التي تقود الى المسرح الاشتراكي الواقعي » (٢١) . ولنلاحظ كلمة « العملية » وليس النظرية . ان (فريدريك فولف) قد ايد ايضا وجهة النظر القويمة (الاورثدوكسالية) ، والتي انعكست في الندوة ، التي امتازت بروحيتها الرفاقية ، والتي جرت بين (فولف) و (برخت) ، والتي كانت قد نشرت سنة ١٩٤٩ تحت عنوان « قضايا الشكل المسرحي وعلاقته بالمضمون الجديد » (٢٢) . وفي الجدل **حول « الام كوراج » نشرت الناقدة الادبية السوفياتية (س . التزمان) . في صحيفة « تغليش روندشاو » مقالة عنوانها « اين تبدأ الديكادنسية ؟ » (٢٣) اتهمت فيها برخت بالسلبية وخنوعه امام القدر في « تجسيد جماليات شيللر » ، وغير ذلك من « كفر » ليس من خصائص برخت الحقيقية .**

ولدعم نظرية المسرح الملحمي والدفاع عنها ، اعلن (باول ريللا) ـ احد اشهر النقاد الموهوبين ـ في سلسلة مقالاته : « البرلينر انسامبل » ، « الملحمية أم الدرامية ؟ » ، « المسرحية ونموذجها الاخراجي»(٢٤)ـ اعلن بأن ابحاث برخت وثمرات تلك الابحاث ليست مشروعة وحسب ، بل والابحاث المشابهة (لشيللر) و (غوته) مشروعة ايضا .

ان اول دراسة علمية كبيرة عن برخت ، كتبت من وجهة النظر الماركسية ، هي الرسالة العلمية التي قدمها (ايرنست شومافي) وعنوانها ـ « تجارب برخت الدرامية بين سنتي ١٩١٨ ـ ١٩٣٣ » (٢٥). وبعدها ، بالاضافة الى الابحاث المشار اليها اعلاه : روليك ، فيكفورت ، بونكا هيخت ، ظهرت الدراسة العلمية التي كتبها (فيرنر ميتنتسفاي) ـ « برخت من مسرحية (التدابير) الى (حياة غاليلو) » (٢٦) ، وكذلك بحث (هانز كاوفمان) : « برتولد برخت . الدراما التاريخية ومسرحية (الحد القاطع)(٢٧)» ...

ان (كاوفمان) يحلل تفصيليا مسرحية « ايام الكومونة » ويقوم بدراسة اساسية لنظرية الدراما عند برخت . وعلى هذا الاساس ، فان هذه الكتب الثلاثة ـ وكل واحد منها فيه امور مختلف عليها ـ تتناول كل الطريق الابداعي لبرخت كمؤلف درامي ،كما انها تتناول جمالياته ايضا . اما كتاب (فريتس



مسرحية
(الرجل رجل)

هينتبرج) فيحظى بمكانة خاصة ، ذلك لانه يتناول الابداعات الموسيقية للموسيقار (باول ديساو) ، والتي الفها بالتعاون مع برخت(٢٨) .والكتاب هو احد المحاولات لدراسة الابداعات الموسيقية الموضوعة لنص برختي او لمواضيع برخت .

وكما اشرت آنفا ، فان الدراسات الجدية عن برخت بدأت في الاتحاد السوفياتي سنة ١٩٥٦ واساسها مقالة (فرادكين) أ: « برتولد برخت ـ فنان الفكرة » والتي نشرت لاول مرة في مجلة« المسرح» وبعد ـ تعديل طفيف ـ نشرت فيما بعد في مجموعة مقالات (فرادكين): « ادب المانيا الجديدة » (٢٩). ان سفرة « البرلينر انسامبل » الى الاتحاد السوفياتي سنة ١٩٥٧ قد اثارت اعمالا جديدة عن برخت : «دراما الافكار الحادة»ـ (ل . كوبيلوف) (٣٠) ، « مسرح برتولد برخت»(٣١)، والمقالات والابحاث النقدية التي كتبها:(يو. يوزوفسكي، أ . ماتسكين ، أ . أ نيكست ، ب . راخاف ، ت . باجيليس ، د . غايوفسكي) وغيرهم والتي نشرت في مجلة « المسرح » العدد الثامن لسنة ١٩٥٧ .

وفي سنة ١٩٦٠ ، ظهرت اول مجموعة مختارة من ابحاث برخت النظرية وقد تصدرتها مقالة (اي . اتيكيند) : « نظرية المسرح عند برتولد برخت » (٣٢) والمكرسة بصورة خاصة لجماليات برخت. وفي سنة ١٩٦١ صدرت اول دراسة علمية عن برخت ، كتبها زميله وصديقه (برنهارت) (٣٣) ، اما في سنة ١٩٦٤ فصدرت مقالة (ب . زنغرمان) : « المسرح البرختي » (٣٤) .

وفي سنة ١٩٦٥ صدرت أضخم واكمل دراسة علمية ، لشمولها بحث مختلف الجوانب الابداعية للاديب الالماني ، وعنوانها بـ « برتولد برخت الطريق والطريقة » وهي من تاليف (اي . فرادكين)(٣٥) ، وقد سبقتها عدة مقالات لنقاد الادب السوفيات . وفي الكتاب ملحق ، فيه « بيبليوغرافيا » كاملة ـ تقريبا ـ تشمل جميع الابحاث والمقالات النقدية عن برخت والمنشورة باللغة الروسية .

في اغلب ما ذكرناه من الابحاث والمقالات (بل وحتى التي لم نذكرها) توجد خاصية مميزة ألا وهي عائديتها أساسا الى أقلام نقاد الادب ، وبعبارة أخرى ، فانها تتميز في معالجتها لابداعات برخت من زاوية النقد الادبي . وتتضح هنا « فجاة » ، بان المعالجة الوحيدة والصحيحة لدراسة جماليات برخت يمكن ان تكون المعالجة التركيبية « السنتيتيكية » ، وبمعنى آخر ، في التركيز الاكثر على جانب النقد المسرحي ،



وذلك لان التحليلات النقدية الادبية لا تستوعب وحدها خاصية اسلوب برخت الفني • وهذا لا يعني مؤاخذة لاعمال نقاد الادب ، بل اقرار وتثبيت الحقيقة ، مما لا شك فيه ان الدراما البرختية ، بقدر ما تتميز به من اهمية واصالة فانها تتطلب بحثا نقديا ادبيا خاصا، ذلك لانها تؤكد في الوقت ذاته على حقيقة ليست جديدة ولكنها بديهية ، وهي انه لا يمكن ادراك العمل الدرامي بكامل خصائصه اعتمادا على النقد الادبي وحده •

في الواقع نجد ان التحليلي التركيبي «السنتيتيكي» – النقد المسرحي . الذي يتضمن النقد الادبي ايضا – لابداعات برخت يكشف عن شيء آخر أيضا ، ألا وهو تجسيد الدراما البرختية على المسرح ، ومحاولة تثبيت الجمالية ستنادا الى تلك الوسائل التي لا تشبه ما هو شائع الان في المسارح • ان جميع الباحثين في آثار برخت يلامسون هذا الجانب المهم من ابداعات برخت – نظري وعملي المسرح المعاصر . غير انهم غالبا ما يقتصرون عند تحليلهم للظاهرة الفنية ، وبصورة ادق على التحليل الارادي لما هو عائم في السطح • بينما **الفكرة الرئيسية لجميع تجارب برخت تكمن في كونه قد أوجد واحدا من الطرق الممكنة للتطور الفني •** ونؤكد ثانية على – واحد من الطرق الممكنة ، وبرخت لايرفض الطرق الاخرى بشكل قاطع ، ذلك لان مناهضي جمالية برخت يهجمون عليها في اغلب الحالات ، لانهم يرون في تجاربه – اغتصابا لحقوق الامكانية الوحيدة لتطور فن المستقبل •

ان اهمية المدخل التركيبي – « السنتيتيكي » لدراسة اعمال برخت يثبتها ايضا المؤلف نفسه عندما دعى الى التعرف على آرائه وموضوعاته النظرية في التطبيق اولا • أي في العروض المسرحية اولا ، وليس على الدراما • ثم انه لم يتوان من تكرار القبول بان مسرحه اكثر بساطة » وسذاجة » مما يصوره بعض المعلقين والنقاد والمتحذلقين • انه دعا لمشاهدة مسرحيات (البرلينر انسامبل) بعيون مشاهد قليل الخبرة ، ي من وجهة نظر الانسان البسيط الذى لا يعلم بوجود نظرية المسرح الملحمي . عند ذاك – وكما تمنى برخت – فان اى ناقد قد يشاهد المسرحية سيجد الفكرة والخيال و « الفانتازيا » والمرح • وبعد العرض فقط ، وعند تحليل الاساليب الجديدة التي لا تشاهد في المسرح الاعتيادي . نجد برخت ينصح جميع المهتمين باعماله للتعرف على ابحاثه النظرية(٣٦) • وعنه ذلك القسم من المشاهدون السوفيات ، وبالدرجة الاولى عند النقاد الذين يعرفون جمالية برخت الى حد ما ، نجد ان عروض (البرلينر انسامبل) قد اثارت عندهم رد فعل غير متوقع • وذلك لان تصوراتهم عن المسرح البرختي قد جاءت معكوسة ، باستنادهم على الكتابات النظرية للاديب . ولهذا فانهم اخذوا يشكون في تجاوب نظرية برخت مع تطبيقها العملي • مثلا نجد (اي• اينكر) ، الذى يفهم الموضوعات الرئيسية لجمالية برخت ويطرحها بصدق ، نجده فجاة يكتب في مقدمته لمجموعة ابحاث برخت ما يلي : « ان برخت ينشيء نظاما نظريا جديدا يتناسق و (المسرح الارسطالي) ، غير انه لا يمكن بالتالي تحقيق هذا النظام عمليا • ان الاول والاحسن والاكثر اقناعا هو برخت النظرى ، الذى خرج على برخت المؤلف الدرامي والمخرج »(٣٧) • ان هذه الحالة **– كما هو معلوم تؤكدها الحجج التي تشهد على عدم التوغل العميق في دراسة التطبيق المسرحي لبرخت •**

ويبدو ان نقاد الادب يقفون ضد وجهة النظر هذه، معتبرين ان من حقهم ادخال الدراما في نطاق النقد الادبي • ولن نضخم هذا الجدل القديم ، غير انه مع ذلك ، وفيما يتعلق ببرخت نقترح الاصغاء الى ما يقوله (ك • زينغرمان) الذي كتب مدللا على ما يلي :

« مع كل الحسنات الشعرية لمسرحية برخت نسبة الى المسرحية التي يخرجها بنفسه ، فان (السيناريو) يلعب دوره • انها تنتظر المسرح لتتحول فجاة الى نوعية اخرى لا تتضح عند القراءة ان برخت كمؤلف درامي يحقق فقط جانبا من الواجبات التي تنتصب امام المسرح الملحمي •

وبطبيعة الحال ، فان كل مسرحية مكرسة اساسا للمسرح ، تفقد الكثير في القراءة • غير ان درجة ونوعية هذه الخسارة تكون مختلفة • فنجد « الدراما العقلانية الفرنسية » صالحة للتمثيل غير انها قد لا تحتاج الى مسرحة اطلاقا • اما مسرحيات برخت ، والتي كتبها شاعر ومنطقي كبير ، تبدو وكانها مخصصة للقراءة ، غير انها بلا شك تتطلب مسرحة •

والمسالة ، ان عملية التجريد يمكن تحقيقها جزئيا في الكلمة والفكرة التجريدية المطروحة بشكل غير اعتيادى

في النص الشعري ، ومن ثم على المسرح ، يجب تجريدها مرة ثانية »(٣٨) .

بالامكان الافتراض ، ، بان تحليل النقد الادبي وحده يقود حتما الى استنتاج غير مدعوم بسند ما ، بالنسبة الى العديد من درامات برخت ، خاصة « الام » و لمسرحيات التعليمية . ان عدد مؤيدي جمالية برخت قد ازداد بصورة ملحوظة في الفترة الاخيرة ، ومع ذلك فلا يوجد من يكافح من اجلها بنجاح وعبقرية اكثر من برخت نفسه . ان ظهور المجلدات السبعة من « ابحاثه عن المسرح »(٣٩) ، واغلبها ينشر لاول مرة لا توضح الكثير من الموضوعات الرئيسية لجمالية برخت وحسب ، بل انها تكشف الجديد والمهم جوهريا في ابحاث برخت النظرية . تلك الابحاث امثال : « شراء النحاس » وملاحظات عن مسرحية (كاتس غرابن) ، والملاحظات الجديدة عن « الديالكتيكية في المسرح » ، والاضافات على (الاورغانون الصغير للمسرح) ، والتي هي مهمة لتطوير الجمالية الماركسية ــ اللينينية عامة .

ان ارشيف برخت لم يغترف منه بعد كل ما فيه من ينابيع الابداعات الفنية والافكار الجمالية . ومع كل طبعة جديدة ، التي يجب ان تعقبها طبعات في المستقبل ، سيتعرف العالم على جوانب جديدة ، وعلى نشاطات الاديب الالماني العظيم ، عبقرى الادب والمسرح استاذ الفن الواقعي الاشتراكي .

ومع ان هناك وجهة نظر تقول بان تراث برخت النظرى والجمالى ليس هو الجانب الاقوى من جوانب ابداعات برخت المتعددة ، فان هناك كل الادلة لتاكيد العكس . ولهذا فالكتاب مكرس بصورة خاصة لجمالية برخت المسرحية ، وبالاخص ، لاهم الموضوعات الرئيسية فيها .

ان غنى الفكر الجمالي البرختي يخرج عن الاطار الضيق للجمالية المسرحية . ان نظريي السينما والموسيقى والفنون التشكيلية ايضا يجدون الشيء الغني والكثير في تراث برخت ، بالاضافة لما يجده نقاد الادب فيه . لن يعثر القارىء في هذا الكتاب على اجابة لعديد من التساؤلات .

واعيد هنا ذلك ثانية ، لانه لا يتناول كل جوانب جماليات برخت ، بل يلقي عليها الاضواء . والمؤلف يطمئن نفسه بامل واحد ، هو كونه قد استطاع الاقتراب ــ الى حد ما ــ من حلول القضايا الرئيسية .



● بريخت ●

الهوامش :

(١) « برتولد برخت في الدراسات الجمالية المعاصرة » ــ الموضوع مقدمة كتاب : (اراء برخت المسرحية ــ الجمالية . (محاولة لدراسة جماليات برخت) ــ تاليف فكتور كلويف . منشورات اكاديمية العلوم السوفياتية ومعهد تاريخ الفن ووزارة الثقافة السوفياتية . مطبوعات (العلم) ــ موسكو ١٩٦٦ (بالروسية) ص ٥ــ٢٠ والعنوان من وضعي ــ المترجم .

(٢) ب. برخت : المسرح م٥ ــ جـ١ موسكو ١٩٦٥ ص١٦٣ (بالروسية)

(3) B. Brecht. Ein Lesebuch unserer Zeit. Weimar, 1958, S. 19.

(4) "Er verlich dem Theater Flugel". "Sonntag", 1964, Nr 8, S. 13.

(5) M. Wekwerth. Brecht 1961. "Sonntag", 1963, Nr. 8, S. 14.

(6) W. Hecht. Brechts Weg Zum epischen theater, Berlin, 1962; K. Rühlicke. Zur Theoriedes

epichen Theaters. "Theater der Zeit", 1962, Nr. 11-12;

H. Hultberg. Die ästcheischen Aschau-ungen Bertolt Brecht. Kopenhagen, 1961;

W. Benjamin. Was ist epische Theater? "Akzente". München, 1954. Nr. 2;

M. Dietrich. Episches Theater, "Maske und Kothurn". Köln, 1956, Nr. 2-4;

W. Emrich. Zur Asthetik der modernem Dichtung. "Akzente". München, 1954, Nr. 4;

M. Wekwerth. Theater in Verönderung. Berlin, 1960.

(٧) انظر تفاصيل ذلك في كتاب :

A. Müller. Kreuzzug gegen Brecht. Berlin, 1962.

(8) O. Mann. Meß oder Mythos? — Ein Kritischer Beitrag uber die Schaustüeke Bertolt Brechts. eidelberg, 1958.

(9) "Rheinischer Merkur", 27 Oktober, 1961.

(10) A. Müller. Kreuzz ug gegen Brecht, S. 47-48.

(11) "Neue Ruhrzeitung". Essen, 2 September, 1961.

(12) S. Melchinger. Theater der Gegenwart. München, 1956;

S. Melchinger. Drama Zwischen Shaw und Brecht. Hamburg, 1961.

(13) F. Dürrenmatt. Friedrich Schiller. Eine Rede. Zürich. 1960, S. 29-30.

(14) "Stuttgarter Zeitung", 9. September, 1961.

(١٥) للتعرف على مجمل اراء (ميلشنجي) بصورة مفصلة اكثر، يمكن العثور عليها في بحثي : « النقد المسرحي في الالمانيتين » المنشور في كتـــاب « العلوم الفنية المعـــاصرة في الخارج » موسكو ١٩٦٤ ص ١٤٦ – ١٦٣ ·

(16) S. Melchinger. Drama Zwischen Shaw und Brecht, S. 32.

(17) S. Melchinger. Theater der Gegenwart. S. 97.

(١٨) راجع فصل (الجدول حول برخت) ص ٥ــ٢٥ في كتاب : فرادكين – (برتولد برخت – الطـــريق والطريقة) موسكو ١٩٦٥

بالروســـية ، والذي يستعرض نقـــديا ما نشر في الكتب والابحاث البرجوازية الصادرة في أوربا الغربية وامريكا ·

(19) F. Erpenbeck. Lobendliges Theater, Berlin, 1949, S. 314-315.

(20) F. Erpenbeck. Aus dem Theaterleben. Berlin, 1959, S. 184.

(21) Ibidem, S. 184.

(٢٢) انظر : برتولد برخت – المسرح م٥ جـ١ ص ٤٤٣ـ٤٤٧ · (الطبعة الروسية) ·

(23) "Tögliche Rundshau", 12 Marz, 1949.

(ان اصطلاح « الديكادنسية) الوارد اعلاه ، جاء من الكلمة اللاتينية (decadentia) انحطاط ، والذي استعمله الفرنسيون فيما بعد وصار (décadence) « الديكادنسية » – وتعني « الانحطاط الفني » والاصطلاح تسمية عامة اطلقت على جميع حركات « الانحطاط » في الفن البرجوازي في عصر الامبريالية · والجذر النظري «للديكادنسية» ينطلق من النظرة المثالية السلبية ، ونظرية « الفن للفن » – المترجم·

(24) P. Rilla. Essay. Berlin, 1955. 404-458.

(25) E. Schumacher. Dramatische Versuche Bertolt Brecht 1918-1933, Berlin, 1955.

(26) W. Mittenzwei. Bertolt Brecht. Von der "Maßnahme" Zu "Leben des Galili". Berlin, 1962.

(27) H. Kaufmann. Bertolt Brecht. Geschts drama und Parabalstück. Berlin, 1962.

(« الحد القاطع » او « الاقتراب » انظر مدلول الكلمة الاغريقية: – المترجم) ·

(28) F. Hennenberg. Dessau — Brecht. Musikalische Arbeiten. Berlin, 1963.

(٢٩) اي · فرادكين : ادب المانيا الجديدة · موسكو ١٩٦١ ·

(٣٠) مجلة « موسكوفا » ١٩٥٧ – العدد السادس – موسكو ·

(٣١) مجلة « نيفا » ١٩٥٧ – العدد الثامن – لينينغراد ·

(٣٢) برتولد برخت : عن المسرح – مجموعة ابحاث – موسكو ١٩٦٠

(٣٣) ب· رايخ : برخت – موسكو ١٩٦١ ·

(٣٤) ب· زنفرمان : جان فيلار والآخرون – موسكو ١٩٦٤ ·

(٣٥) اي · فرادكين : برتولد برخت – الطـريق والطريقة · موسكو ١٩٦٥ ·

(36) B. Brecht. Schriften Zum Theater. B. VII. Berlin, 1964.

(٣٧) ب – برخت : عن المسرح · ص ٢٤ ·

(٣٨) ب· زنفرمان : جان فيلار والاخرون ص ١٥٤ – ١٥٥ ·

(39) B. Brecht. Sshriften Zum Theater B. I-VII. Berlin. 1964.

المسرح الغنائي الشعبي

كارسيا لوركا

ترجمة عبدالله محمد الجبوري

عن كتاب
THE CONTEMPORARY THEATRE
by Allan Lewis

لوركا

كتب لوركا مسرحيات قليلة ، مثل تشيخوف وكامو ، ولكنه يعتبر احد الكتاب الكبار في المسرح المعاصر ، وهو الذي اكتسب شهرة عالمية منذ زمن (كالديرون) (١) • لقد كتب كامو وتشيخوف اربع مسرحيات عظيمة للمسرح ، اما لوركا فقد كتب ثلاث مآس ولكنهن كافيات لتبيان معنى واضح نابع من طبيعة اسبانيا الخاصة • اصبح لوركا شاعر الشعب والصرخة المسموعة ضد نظام كاثوليكي - وثني فخور اكثر مما ينبغي في الاعتراف بكربه • ان صوره الواضحة عن الطبيعة تعكس عنف وحيوية عواطفه المكبوحة بقانون الطبقة الاجتماعية والنظام •

ان مسرحياته تمثل في كل مكان وشعره يقرأ بشوق خاصة عند الشباب وبالرغم من ان افتنتها عالمية ولكنها بقيت محلية •

يجب على الفرد معرفة اسبانيا ليفهم لوركا • ان مسرحياته تقدم في لندن ونيويورك ومدريد وبوينس ايرس ، ولكن المشاهدين مختلفون ، ففي الاقطار الاجنبية تبنته المجموعات التجريبية ذات الاتجاهات الجمالية • اما في اسبانيا فان اعماله تؤثر بعمق في حياة المشاهد الذي يرى حياته على المسرح من خلال نظرة الشاعر فمسرحياته مبنية على اغان غجرية غير انها تكشف وعي امة بكاملها •

لم يحصل اي كاتب مسرحي على قبول شعبي اكثر منه ، كما ان مقاطع شعره تكون جزءا من لغة شعبه وان لغة شعره قد امتزجت في حياتهم • ان اسبانيا ، ولو انها بلد عريق وذات كبرياء لا يقهر ، فهي قطر فقير وذات اقتصاد زراعي،مقيدة في مشكلة تقليد بال وعدم الرغبةفي مواجهة الجديد • ان الجفاف والامراض والهزات الارضية تنزل بهؤلاء الذين يكافحون مع الارض من اجل مواصلة عيش على الهامش ، وان التوقد السياسي قد تضاءل الى فتور في الشعور ولا مبالاة ، ونزعة الى البقاء قانعة بانتصارات الماضي •

ففي عصر النهضة كانت اسبانيا قوة هائلة ، حيث كانت جيوشها المدافع المتحمس عن الدين ، وكان لديها مصادر ثروة جعلت من البلاط في مدريد ابذخ بلاطا في اوربا • وان امبراطوريتها كانت تمتد من البحر الابيض المتوسط الى بحر الشمال وعبر المحيط الباسفيكي ، ان المسرح قد ارتفع بعظمة مناسبة ، ومن بين اولئك الذين تجمعوا في Siglo de Oro روز دي الاركون اول كاتب مسرحي يولدفي العالم الجديد ،و(سرفانتس)(٢) بفواصله المسرحية المرحة والهجائية ، (لوبيه ديفيگا)(٣) «وحش الطبيعة » الذي لا يصدق والذي



المسرح الغنائي الشعبي

كتب اكثر من الفي مسرحية ، وكالديرون الذي ادرك الخاصية الوهمية لتالق حاد اكثر مما ينبغي ليكون دائما • فقد ختفى الحلم بسرعة ونامت اسبانيا لثلاثة قرون •

ثم حدثت اليقظة من هذه الاغفاءة مع جيل الـ ٩٨ حيث الكتاب والفلاسفة الذين حاولوا التعبير عن الفشل والسلوى الروحية والعقم الجمالي • لقد اصبحوا قلقين تنتابهم الهواجس بوسطة روح اسبانيا والارتداد الاسود للاسطورة القومية كما فعل اونامونو ، او بمرارة الفشل وكآبة المستقبل كما لو كان توترهم ، وتوقهم عديم الصبر نحو تغيير قد قيدت في تسليم صوفي الى مشيئة الله • ان بساطة الحياة غير المتصلة بتعقيدات حياة المدينة الحديثة ، سمحت لهم بالغوص الى اعماق علاقات الانسان بالطبيعة وبالله ، والتناقض الدائم الحضور للتربة مع الموت والحب العاطفي للحياة • ان الشاعر الوحيد الذي اعطاها شكلا وجمالا مقاوما هو لوركا •

موت في المساء « الانك قدمت الى الابد ••• »

لقد اصبح لوركا اسطورة حيث ان تاريخ ميلاده بالضبط لم يكن معروفا مثل شكسبير • وانه نفسه يفضل ان يقول بانه ولد في نهاية القرن ، وان عائلته كانت غنية ، وقد ارسلته الى جامعة غرناطة لدراسة القانون ولكن اهتمامه كان في الاداب والفنون • فقد كان يرسم جيدا ، ودرس الموسيقى مع دي فالا • لقد كان ممثلا ومخرجا بالاضافة الى كونه شاعرا • ان مرضا من امراض الطفولة تركه يعرج قليلا طول حياته والذي ربما اسهم في طبيعته الخجولة ورفقته مع النساء • عندما انتقل الى مدريد اصبح تحت تاثير «جيل الـ ٩٨ » وكتب اغانيه الغجرية الاولى • وهذه الاغاني التي تغنى مع القيثار ، هي اكثر اعماله شعبية ، ولكنه يرفض ان يصنف كشاعر الغجر الاندلسيين ، وتوصل الى اشكال جديدة وحاول لمدة من الزمن ان يصنع مع الكلمات ما كان (سلفادور دالي) (٤) يقوم به على الجنفاس •

ارتحل لوركا الى نيويورك في عام ١٩٢٩ للدراسة في جامعة كولومبيا ولكن مدينة الاسفلت ارعبته واشعرته بالنفور ببرودتها ولا انسانيتها وبأبراجها الحديدية حيث يسكن الناس الميكانيكيون • وان كتابه من الاشعار حول نيويورك عبارة عن اتهام وحشي عن فقدان الاتصال مع الطبيعة ، معبر عنه بأنفجار من الصور السريالية •

وقد كان معجبا بالشاعر الامريكي ولت وتمان ووجه له غنية خاصة ، وكذلك هارلم حيث يكون هناك كل مسية يغني اغانيه بمصاحبة القيثار • واخيرا انتقل الى كوبا حيث شعر بالحرية ثانية •

وبعد عودته الى سبانيا عينه فردناندودي لوس رويس ، وزير التعليم وصديق العمر للوركا ، مديرا لفرقة مسرحية متنقلة (لابراكا) ، التي جابت انحاء البلاد وهي تعرض مسرحيات كلاسيكية لـ لوبيه دي فيكا وكالديرون • كتب لوركا مسرحياته الاولى التي تحتضن اسلوبا جديدا اكثر شخصية واقل سريالية وكوميديا لهذه المجموعة • اما مآسيه فقد كتبها بعد ذلك • وعندما انفجرت الحرب عاد الى غرناطة في عطلة قصيرة ، وعند السابعة والثلاثين من عمره وقع ضمن الضحايا الاولى في يد رهط فرانكو (الخاصين للاعدام بالرمي) • لم يشترك لوركا في سياسة فعالة ، ولكن ارتباطاته مع الجمهورية كانت كافية لمجموعة من اعضاء لحزب الاسباني الفاشستي لدفنه في قبر مجهول • وان السطور التي كتبها لصديقه سينشز ماجياس تنطبق على لوركا نفسه •

(لانك قد مت الى الابد ، ككل اموات الارض • • • ، لقد غازلت الموت وقبلت فمه • ، ان الحزن الذي هو جزء من مرحك الشجاع•••، انها (يعني الارض) سوف تحتاج لوقت طويل ، اذا لم تكن للابد ، ليولد • اندلسي لامع وغني في المغامرة •)

ان اغاني لوركا الشعبية الغجرية تغنى في كل مكان • انها اوزان شعرية مقاطعها انيقة تحوي على استعارات اساسية نابعة من الارض — مثل الحصان والجدول و لسكين والوان الاوراق — موضوعة في نصوص مروعة لتعطيها رمزية متكررة للحياة والموت • ان الانسان والطبيعة هما شيء واحد •

(ان حد السكين ، يدخل القلب،مثل نهاية المحراث، في تربة بكر •) او (بكاء ، القيثار ، مطلع الفجر•)

ان القمر واشجار الزيتون والوان المناظر الطبيعية المتغيرة تصبح مشحونة بالتوتر العاطفي •

الحصان سود ، القمر تام ، والزيتون في حزمه السرج • عبر السهل ، خلال الرياح ، اسود حصاني ، **القمر احمر • الموت ينظر لي ، من ابراج غرناطة •)**

ان القرى خلف الافق تستقر مخفية في التربة • (الديك ، بمنقاره ، يحفر للفجر •) ومن اجل ان يصف الفتاة الغجرية تنتظر حبيبها الذي تعرف بأنه سوف يقتل على يد الحرس المدني المخيف ، فأنه يستعمل اللون الاخضر كدفء الحياة على النقيض من البرد الجامد للقمر والفضه •

(لحم اخضر ، شعر اخضر ، وعيون فضية باردة، كتلة جامدة للقمر ، لـ فوق الماء •)

ان قصيدته «مرثية الى اكناسيو سينشز ماجياس» هي احب عمل لديه ، ولوان اشعاره القصيرة اصبحت

تقليدية ويعرفها حتى الفلاحين الاميين • ان ما يدعـــوه اونامونو (Unamuno) « بالمعنى المأساوي للحياة »مركز حول الخرق بالقرن ـ لمصارع الثيران عند «الخامســـة مساء » • ومن نظام اسباني اساسا ثار اقوى صرخاتـه ضد القضاء «المحتم في تلك اللحظة من الحقية التي تعبر عن الموت السهل •

ن تلك الاستعارات هي عناصر مسرحيات لوركا وهي اغان شعبية موسعة يعبر عنها بالحركة اكثر مما بالاغنية • لقد بين لوركا سبب اتجاهه للمسرح في كلمة وجهها الى الممثلين الذين يمثلون « يرما » في ١٩٣٥ في مدريد :

(ان المسرح مدرسة للدموع والضحك ومنبر حر حيث يمكن للناس اظهار اخلاقية بالية او غامضة بامثلة حية يمكنهم ان يروا القوانين الخارجية لقلب ومشاعر الانسان •)

المسرحيات المبكرة « سوف يحبك بحب الاموات اللاحدود له •••• »

كتب لوركا لفرقته الخاصة ، وللتمثيل الاسهل مع فرقة متجولة ، مسرحيات دمى مثل (دون كرستوبال Don Cristobal وهي سخرية وقحة وتمثـل **كثيرا عند الـطور الاولية للمسرحيات الهزلية للمخلصين** وفي نفس الفترة وبعيدا عن الاغاني الشعبية ، جرب لوركا الدراما السريالية ، (وهكذا مضت خمس سـنوات And So Past Five Years وهي مجموعة من الصور غير المترابطة للاشعور •

ان اول مسرحياته التي حققت شعبية واسعة هـي الملاهي مثل ملهاة (زوجة صانع الاحذية الهائلة The Shoe-maker's Prodigious Wife وملهاه (حب دون برلمبلن الى بليسا في الحديقة (The Love of Don Perlimplin for Belissa in the Garden وهي مسرحية تتخذ اسلوب المحاكات الساخرة للعزة الاسبانية ، ففي (دون برلمبلن) نجد ان رجلا كبيرا تزوج من امرأة فتيـــة ، وموضوعها موضوع قديم للملهاة الاسبانية ، ولكن مع لوركا ، فان السخرية تصبح انسانية رقيقة • ان المشهد عبارة عن فراش كبير مضطجع فيـــه « دون » بقرون مطلية بالذهب محاطا بخمس شرف ، تمتد منها خمسة سلالم على قمة كل منها قبعة • فهو لا يمكنه امتـــلاك زوجته ولا ارضاءها ، ولكنه يحبها بصـــورة كافيـــة ليتقنع برداء احمر ويتمشى في الحديقة في المساء • فهي ترى الشبح كمحب وتحلم في سعادة متخيلة بين ذراعيه ، وعندما تخبر « بليسا » زوجها عن علاقتها المثاليـة فان (برلمبلن) يسالها : « هل تحبينه حقا؟» ، وعندما تجيب بالايجاب يقول :

(اني لا اريده قط ان يتركك ••ومن اجل ان اتأكد من انه ملكك تماما ، فمن الافضل خرق قلبـــه بهـــذا السيف •• لكي تكوني قادرة على معانقته في فراشـك عند موته •• بدون الخوف من ان يتركك قط لانه سوف يحبك بحب الاموات الابدي •••)

ولذا نراه يهرع الى الحديقة ، وتنتظر « بليسا » خائفة من الاذى الذي قد يصيب فارسها • ويدخل الرجل ذو الرداء الاحمر ، ينزف دما والسيف في قلبه ويقول :

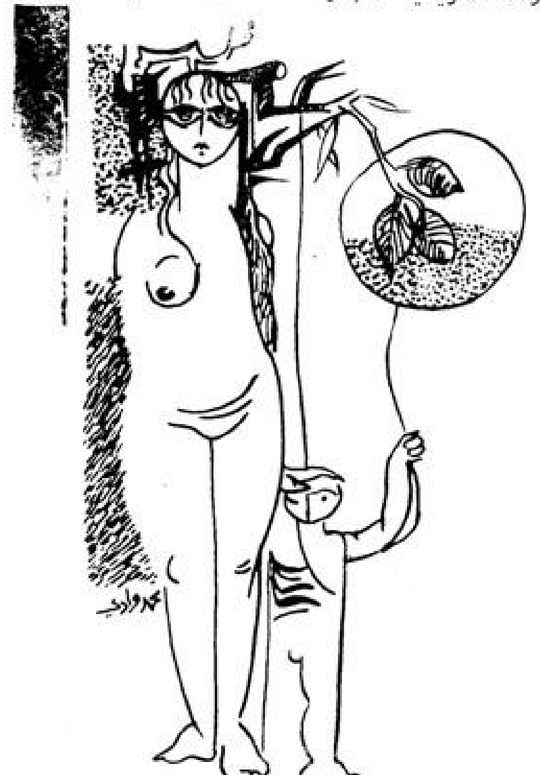
ن زوجك قد قتلني لانه عرف اني احبك كمـــا لا يمكن لاحد ان يحب •

ثم يزيل الرداء وتدرك « بليسا» ان (دون برلمبلن) وحبيبها هما نفس الشخص • ان حبه غير اناني لدرجة انه خلق الصورة التي يمكن بواسطتها ان تكتشف الحب• ان حبه مثالي لا يمكن تحقيقه واقعيا ، وانـــه يقـدم حياته ليجعلها تدرك معنى الحب •

ن هذه المسرحيات ذات اهمية ثانوية حيـث ان لوركا حقق عظمته « بالمآسي » •

عرس الدم (الزفاف الدامي)

ان المسرحيات الثلاث (عرس الدم Blood Wedding و (يرما Yerma) و (بيت بيرناردالبا The House of Bermarda Alba) هي روافـــد لموضوع مركزي ، الا وهو الصراع بين قانون الشـــرف وقانون العواطف • انها دراما عاطفية غنائية عن الجنس والتي يجب ان تكون المرأة فيها خضبة نجدها على غير ذلك ، وان عبادة العزوبية للحفاظ على حق الميــراث ،





ونظام التصرف الاخلاقي لتامين استمرار الحيـــاة على تناقض شديد مع انسياب العواطف الطبيعي ولكن النظام محافظ عليه . ان الماضي المتهريء يرهق الحاضـــر ، والنساء وحيدات بين الاموات او يصبحن مجنونـــات بسبب الكبت « جافات الى الابد » ومن فهمنا لمأســاة النساء نفهم قصة اسبانيا ذاتها .

ففي مسرحية (عرس الدم) تكون المشاهد الثلاث الاولية عناصر اساسية لحالة واحدة،هي ترتيبات الزواج التعاقدي ، والحب المكبوت ، ونزاع الدم بين العائلتين، ان المشهد الثاني عبارة عن غناء العاشق تحت نافـــذة العروس ووليمة الزواج . اما المشهد الاخير فهو المطاردة في الغابة والبكاء على الاموات . اما الشكل فهو اوركسترا موسيقية من ايقاعات متغيرة واغان شعبية ونواح ودراما شعرية والتي لا يوجد فيها اهتمام بالمتعة النفسية بـل اهتمام بالقوى الوثنية في ابهة بدائية للثورة والانتقـام والموت .

ان « ليونادرو Leonardo » هو الشخصـــ الوحيد الذي يملك اسما خاصا مميزا بين الشخصيات الاخرى لان عاطفته هي العاطفة التي تكون القوة الدافعة. اما الاخرون فمجردون ــ الام والعروس و ... وفـي الخيال التعبيري لمشهد في الغابة ــ القمر والموت . ولهذا فان لوركا يستخدم ، كما فعل قبله (ستروندبرج Strindberg واضع مسرحية الحلم ، مسحة من الحقيقة لجعل الوهم اكثر حقيقة . ان نفسية « ليونادرو» تربط الخاصية المجردة للاخرين قريبا عن الارض .

ان الام عرف وقانون الشرف وقوة الارض وتضمين الحفاظ على دم العائلة . ان المأساة مأساتهـا لانهـا تشعر بالموت في المشهد الاولي حيث ترسل ابنها الباقي الى الحقول لجني العنب !

اللعنة على السكاكين كلها وعلى الاوغاد الذين اخترعوها .

ان كنايات الشعر الان متحدة مع الـــدراما حيث تصبح مندمجة مع حياة الشخصيات والعناصر الاساسية في الموضوع . ان السكين التي تقطع العنب سوف تقطع الرجل الشاب ايضا وان هاجس الام عن الموت يرتفـع الى الصورة الحية للقمر . وخلال المسرحية كلها تـرى الاشياء الصلبة تستعمل كرموز للموت ، والتي كما قال لوركا مرة بانها معروفة للجميع لان في « اسبانيا الاموات اكثر حياة ، اموات اكثر من اي مكان اخر في العالم ، وان ملامحهم تقطع مثل حد سكين الحلاق. » وانه يعدد الاشياء التي تحدث كل يوم ، والتي تبدو بالنسبة للاخريـــن كصور غامضة ولكنها بالنسبة للاسباني تحمل روابط « الهواء ، السيماء الجامدة لمغادرة هذه الحياة » ولحـى المرعاة ، ووجه القمر التام ، والذبابة « والخط القاطع للافاريز والنوافذ الناتئة » والماء الذي لا يشربه الحصان والذي يعطي الحياة .

تبدأ المسرحية بتبادل حديث متقطع بين الام وولدها، باوزان شعرية ذات كلمة واحدة ، وبينما يذهب الى عمله في الكروم ــ هنا الارض بحاجة الى ماء ــ ارض يابسة والتي« كان يمكن ان يغرسها والده بالاشجار » كما ان يغطيها بالاطفال لو عاش اطول . ومـن الارضـ التي تحتاج الى ان تخصب ينتقلون الى الكلام عن الفتاة التي يرغب الزواج منها . ان المواضيع متداخلة حيث الزوج يعني الاطفال وبالتالي ابناء ليعملوا في الحقـــل . ان النساء كالارض يجب ان تعطى الحياة ، وان الجنس في النظام التقليدي للكنيسة للانجاب وليـس للمتعـــة او العاطفة . ان الام هي الارض ــ عتيقة ومفعمة بالحيوية، ورقيقة وقوية ولكنها لم تعد خصبة لان السكين قد اخذت زوجها . انها المحافظ على الحياة الذي اخذت منه الحياة.

نظرت الى والدك ، وعندما قتلوه نظرت الى الحائط امامي فكان كل ما هناك امراة واحدة ورجل واحد .

فعلى الابن ان يواصل وانها سوف تكون راضية « بستة احفاد » . فهي توافق على ترتيب الزواج ، ولو ان الفتاة التي كانت تحب (ليوناردو) الذي عائلتـــه مسؤولة عن موت رجالها . لقد كان « ليوناردو » متزوجا منذ سنتين ولديه طفل وسيأتي طفل اخر . وكمـا هو الحال في (روميو وجوليت) ، نجد ان لوركا يقارن بين قوة الحب الذي ينبع من العاطفة ولا يتحمل العائـق والزواج التعاقدي لتوحيد عائلتين . « فباريس » كفوء ومحترم ولكنه يطلب يد (جوليت) بمناقشة مــع « كابيوليت » الكبير . ومثل ذلك نرى ان العـريس يتبع الطريقة المتبعة . ولكن (ليوناردو) مثل (روميو) غير مقيد ــ حبه فردي لا يعرف العوائق ــ ويتصـرف باندفاع ويتحمل النتائج . ان (جوليت) تعرف « بانه طيش اكثر من اللازم ، وغير حكيم ، ومفاجيء مثـل البرق . » هذا هو نفس الموضوع الشائع في كل المآسي العظيمة سواء أكانت اغريقية ام شكسبيرية ، فان العمل الطائش يصرع عالم العقل ويحطم الاثم . اما بالنسبة للوركا فان الشكل هو اغنية شعبية ذات جمال رمزي وعاطفة جياشة .

اما بقية المسرحية فهو تحقيق يتبدى في المشهد الاول. ففي بيت « ليوناردو » نجد زوجته وامها يغنين (اغنية مهد) وكسائر اغاني المهد فهي مليئة بالالم والهاجس من الكارثة ، ولكنها واحدة من اجمل اغاني لوركا ، بصورها المكررة للجدول ، والذباب ، والحصان ذي الحوافر الدامية والرقبة المتجمدة ، « وعميقا » في عينيه سيف فضي . »

ان العلاقات بين « ليوناردو » والنساء في بيتـه متوترة لمعرفتهن انه يركب ليلا لرؤية حبيبته السابقة . ان الزوجة هي رمز المعاناة والصبر اللذين يجب تحملهما من اجل اطفالها . ان النظام يجعل من الرجل هو السيد ودور المراة هو الطاعة والاخلاص . وان (ليوناردو) يحاول ان يوقف غضبه عندما يعلم بالزواج ولكنه قوي اكثر من اللازم لايقافه فلذا يسرع خارجا من البيت في انفجار شديد في الوقت الذي تستأنف فيه الاغنية للطفل .

ان عقد الزواج يناقشه الام وابو العروس . وان موضوع الجنس مرتبط بدمج المزرعتين حيث يقول الوالد « كم جميل ان نجلب الاشياء معا » . اما العروس فهي هادئة ، صامتة ، ومندحرة ، تعطي موافقتها مع ادراكها التام لواجباتها – (رجل ، بضعة اطفال ، وجدار سمكه ياردتان مقابل كل شيء اخر .)

وعندما تكون منفردة مع الخادم تسمع حصان « ليوناردو » في الحقول ، وان حبها المكبوت يرتفع لتعذيبها . ان الزيجة الباردة قد نفذت ضد نار الرجل التي لا يمكن السيطرة عليها نحو المراة . لقد كان العريس مناسبا ومحترما والوالدان قد اتبعا العادات القديمة . حاولت العروس الطاعة ، ولكن صوت حوافر الحصان تضرب مثل الفال السيء في هذا الجدار من الخضوع .

يفتتح المشهد الثاني والعروس مرتدية بدلة الزفاف انها مصممة على ان تحب خطيبها . ثم يصل «ليوناردو» في مقدمة الضيوف ويخبرها :

لنحترق بالرغبة ونبقى هادئين هذا اشد عقاب يمكن ان نجلبه لانفسنا ... وعندما تصل الاشياء الى ذلك العمق داخلك فليس هناك شخص يمكنه ان يغيرها .

ان الانهار الجافة تجري بارتفاع وبسرعة والعروس ترتجف باثارة بينما تجيب :

لا يمكنني الاصغاء الى صوتك .. انه يسحبني وانا اغرق .. ولكني اواصل الانحدار الى الاسفل . ويقاطع القرويون باغنية وموسيقى ورقصة وازهار ترافق العروسين الى الكنيسة . ويترك « ليوناردو» وحيدا مع زوجته . انها تتذكر يوم عرسها عندما غادرت بيتها (تلتمع بتوهج النجمة) . لم تعد تحتمل اذلالا اكثر وتامر « ليوناردو » ليرافقها للاحتفال .

ان الوليمة بعد الزفاف هي فرصة اخرى للغناء والرقص والمرح . فالاب والام يتطلعان بامل للمستقبل « اياد تضرب وتسيطر على التربة » وان الاب يفخر بان ابنته (مكتنزة العجز) وقادرة على حمل الاطفال ، « وغير قادر على تحمل فكرة بان رجلا آخر سوف يمتلك العروس تلك الليلة فيهرب معها » . ان ام العريس التي فكرت فقط في الحفاظ على ابنها ، تعرف الان انه لن يكون هناك اطفال ، وان ابنها الوحيد سوف يموت ، ولكنها تحث الجميع ليقتلوا « بسرعة وبصورة جيدة » ولو ان هذا يعني نهاية العائلة ولكن كرامتها يجب التمسك بها ، « كرامة الدم ضربت ثانية » .

ان مشهد الغابة هو دعوة للموت . فالعمل يتحرك ما بعد البيت الى الطبيعة نفسها في خيال تعبيري للاشباح ، وتصبح الرموز حية ، واقعية المحبين الشباب متبوعة من قبل العريس . وقاطعوا الاخشاب الذين يقطعون الحياة ، اشباح في الظلام ، يتأملون باعجاب الملاقاة الوشيكة الوقوع للرجال الشباب وتدنيس فراش الزوجية . فالقمر يبزغ ، وقاطع اخشاب ذو وجه ابيض يطلب دما احمر « يتدفق على جبال » صدرها ، ويقدم لمساعدة الموت ، المراة المستجدية بكامل طاقتها قائلة « لتحرق الصدرية وتفتح الازرار ، بعد ذلك تعرف السكاكين طريقها .» وبعد ان تعب (ليوناردو) والعروس من المطاردة يقفون في ظلام الاشجار . فالعروس مليئة بالخزي والندم .

(اي حزن ، اي نار تزحف الى الاعلى خلال رأسي ! اي شظايا زجاج تخترق لساني !) ان اتهاماتهم المضادة المتبادلة تخدم لاثارة حبهم ، وفي معانقة حسية يحولون قسوتهم الى معرفة تسليم بانهم مرتبطون الى الابد .

انهم يهربون ، ويظهر القمر ليضيء الغابة ، ويسمع عازف كمان على مسافة وبعد ذلك صراخ ، ولكن الاصوات تنقطع والمراة المستجدية .. تفتح رداءها وتقف وسط المسرح مثل طائر كبير ذي جناحين كبيرين » بينما ترحب باجساد الرجلين الشابين

فالمشهد الاخير عبارة عن اغنية دينية للدفن ، فلم يبق سوى النساء ، وهذا كل ما تبقى من الحياة ، نساء يرتدين السواد مقابل جدران بيضاء يندبن الموتى . ان ام العريس ذات عزيمة وقوة ، تواجه الموت بكبرياء ، وبدون عويل والان ابنها « صوت يتلاشى خلف الجبال » . وكل ما بقي للنساء هو سقي القبور « الفراش الذي يحميهم ويهزهم في السماء » . والعروس تعود لتبكي بجانب الدم . وبفورة من الغضب تقفز الام عليها وتصيح (اين اسم ابني الطيب الان ؟) هنا يكمن الطابع الاسباني الغريب المميز في مسرح لوركا . ان زوج الام واولادها قد دمروا ان الانتقام والكراهية قد سفكا عائلتها والان هي وحيدة . ولكن اهتمامها الوحيد هو شرف عائلتها . ان العروس تشعر بذنبها . لقد قصدت العروس احترام عهدها ولكن العريس كان « ولدا صغيرا ذا ماء بارد » بينما كان (ليوناردو) « نهرا عميقا مسدودا باغصان » فهي تخبر الام « لقد كان ولدك مصيري .. ولكن يد الاخر سحبتني كسحبة البحر » وتضيف بانها لا تزال بكرا وبانه (لم يوجد هناك رجل قد رأى بياض صدرها قط) . اما زوجة « ليوناردو » فتشارك الباكيات ، وبينما تحمل الاجساد الى القرية ، فان الام والعروس تقودان الكورس بتفجع ونواح للموت :

العروس : (... سمك بلا حراشف ، بلا نهر .)



الى حد انه في اليوم المعين ، بين الثانية ، والثالثة ، بهذه السكين ، رجلين تركا هامدين ، وشفاههم استحالت صفراء) .

اما الام فتختتم المسرحية بقولها :

(وانها بصراحة تناسب اليد ، ولكنها انزلقت انزلقت نظيفة ، خلال اللحم المأخوذ ، وتوقفت هناك ، عند المكان ، حيث يرتجف مشبكا ، الجذر الاسود لصراخ .)

ان التأكيد على العذرية واستعداد العروس في اجتياز محنة بالنار كامتحان لنقاوتها هي بقايا نظام الاقطاع وقانون الكنيسة المغروسة بعمق في شعب اسبانيا . ان العروس جرفتها رغبة لا يمكن السيطرة عليها . لقد حرمت زوجها المزفوف اليها حق جعلها خصبة ولكنها لم تدنس بذلك برجل آخر . ان نقاوتها تبقى مع جسمها ، محكوم عليها بالذبول غير التام . فالازنا وراء القانون يحطم كل استمرارية في امتلاك الاراضي بواسطة القاء شك على الوريثين الحقيقيين . لم يكن لوركا يطالب باصلاح اجتماعي ، بل معاملة عواطف مكبوتة باخلاقة ثابتة ملحة ، فقدم موضوعه ضمن هذه الحدود .

ان المسرحية ، اغنية شعبية ، ابهة الحياة مفصله الى أساسياتها المجردة . فالحقيقي والرمزي يظهر على صور صلبة ، ثم يعتم الى ظلال غامضة ضئيلة . وان التحليل يؤثر في حيويتها لان المسرحية ككل تترك انطباع بكاء الارض للنضج والانتاج . فالتقليد والشرف والاخلاقية المفروضة تسحق تدفق الحياة الذى يعجب به سرا ويلعن علنا . وكل ما يبقى من الصراع بين العاطفة والحفاظ هو مجموعة من النساء الباكيات . ان الباليه الصارخة لمشهد الغابة هي رقصة موت ، وبينما يستخدم (سترندبرج)(٥) تكنيكا تعبيريا ليحاكي مجرى الاحلام وكذلك (اوكاسي O' Casey (٦) و (ارنست تولر Ernst Toller (٧) و (جورج قيصر (٨) Georg Kaiser ليصور القوى الاجتماعية ، فان لوركا يستعملها لتصوير معركة بدائية من اجل البقاء .

ان مسرحية « يرما » هي وجه آخر لنفس المشكلة ، حيث ان المسرحية بكاملها مكرسة حاجة مبرحة للمرأة تتمثل فيها الامومة ، انها الحاجة التي لم يتمكن زوجها من تقديمها ، ليس لانه عقيم ، ولكن لانه يتمتع بها جسميا بدون الرغبة في انجاب اطفال . انها لم تخبر عن متع الجنس ، وكل ما تشعره هو ان جسمها جاهز ولكنه يبقى فارغا . ان امرأة بدون اطفال عديمة الفائدة وخزي على زوجها .

«هو يعمل في الارض وتحمل الفاكهة ، وانها من الارض ولكنها تحمل . فهي تنظر الى النساء الحوامل بتوق وتحلم برقة في طفلها الذى لن يكون . وفي غمرة من غيوم الكراهية المتجمعة تزور المرأة المشعوذة لتجد في التقاليد القديمة علاجا لعقمها . انها ترفض عروض رجل اخر يثيرها عاطفيا ، لانها مخلصة لنظام الشرف . وتغني الى جسمها بعد ان اصبحت مجنونة من الكبت والانتظار .

(ولكن يجب عليك ان تأتي، حبيبي الجميل، طفلي،لان **الماء يعطي الملح ، والارض والفاكهة ، وارحا منا تحمي الصغار الرقاق ، كما تكون الغيمة جميلة في المطر) .**

وبازدراء النساء الاخريا ت، والرفض من قبل نفسها تذهب في رحلة الى ملجأ في الجبال . ويخرج زوجها يفتش عنها ويخبرها ان الحياة يمكن ان تكون جميلة بدون اطفال ، وبانهم يمكنهم تمتيع اجسادهم بسلام .

ولكنها تشمئز من فكرة حاجته اليها كما يحتاج بعض الاحيان الى (أكل حمامة) . سوف تكون عقيمة الى الابد ولا يمكنها تحمل الجنس بدون امومة . ولكن فكرها المرتبك قد تلقى الضربة الاخيرة . ومع مجموعة الحاجات على بعد مسافة ، تخنق زوجها حتى الموت وتقول :

جسمي جاف الى الابد .. لقد قتلت ابني . انا نفسي قتلت ابني .)

اذا كانت مسرحية (عرس الدم) اغنية انتقام فان « يرما » هي اغنية أخصاب مليئة بالسحر والشعائر القبلية. والنار الملتهبة لامرأة اخضعت بالجهل والتقاليد الى النظام .

اما في مسرحية « بيت برناردا البا » اخر الثلاثية فهناك نساء فقط ، من الجدة الكبيرة المجنونة الى (عادلة Adela) الشابة الحسية . ان « برناردا البا» فخورة بدمها ، تحافظ على بناتها الخمس فتقفل عليهن باب البيت بعد موت زوجها الثاني طوال ثماني سنوات فهي تحتقر القرويين كما لو انهم اقل منزلة من عائلتها وان ليس هناك بينهم من يستحق الزواج من بناتها انها حاملة لواء الماضي ، واخلاقية القبيلة . ان الوجاهة في نظر العالم وشرف الاسم هما اسمى من اى تنازل الى الحياة العاطفية الجائعة للمرأة . فالبنات يتضورن بثورة مرغوبات من قبل امهن ، ولكنهن يشتقن بسر للحرية ، وحتى (انكستياس Angustias المخطوبة الى بيبي رومانو Pepe Romano الوسيم ، يركنها ان تتكلم معه باختصار خلال شبابيك مغلوقة . انها قادرة على الزواج ، ولو وانها غير جذابة



وعمرها ما يقارب الاربعين ، لانها تمتلك المهر الاكبر ・ البنات لم يخرجن قط ، ولم يشاهدن رجلا الا عن بعد بل هن جالسات يحكن ويغلين من جراء الانتظار ・ (عادلة) اصغرهن تحب (بيبي) وتعرف انه يريدها ・(مارتيديو Martirio مقعدة وحساسة تتجسس على عادلة التـي تثير محادثاتها السرية مع (بيبـي) رغبـات مارتيريـو العذرية الى الحسد والكراهية ・ اما الجدة فتمثل ماسيكن عميه ، وفي هذيانها تخبرهن :

ريد حقولا وبيوتا ، مفتوحة حيث النساء تضطجع في الفراش مع اطفالهن الصغار . والرجال يجلسون خارجا في كراسيهم ・ ان (بيبي) عملاق ・ كل منكن تحبـه ولكنه سوف يلتهمكن ، لانكن حبات قمح ・ لا ، ليس حبات قمح بل ضفادع بدون السنة ・

(عادلة) تتسلل لتقابل (بيبي) في الحـقول المفتوحة ، وتفاجئها (مارتيديو) عندما تعود وتثير كل من في البيت ・ ثم تواجه (عادلة) امها وتقول (سوف تكون هناك نهاية لاصوات السجن هنا ・・ ثم تكسر عكـازة (برناردا البا) الى قسمين・ وبعد ذلك تأخذ الام بندقية وتخرج مسرعة وهي تقول (لم يعد احد الا بيبي) ليأمرني! ويسمع صوت اطلاقة ، وتعود الام وتصرخ ・ ان ذلك ينهي (بيبي الى رومانو) ・ اما (عادلة) فتعتقد بانـه مات وتشنق نفسـها ・ اما (بيبي) فيهرب مسرعـا على ظهر جواده ولن يعود ثانية ・ ان القانون الـذي حرسته (برناردا البا) طول حياتها لا يمكن كسره ،وتعلن بان (عادلة) ماتت عذراء ・ اخبرهم لاجل ان تقرع الاجراس مرتين عند الفجر ・ « ان مارتيريو تعلن افكار كل البنات عندما تقول : « ان الفتاة التي تمتلكه هي اسـعد آلاف المرات » والحال نفسه مع اسـبانيـا ، فايقـاف الحياة الجديدة والفخر والكبرياء اغرقاها في تعاسة الموت・

ان مسرحية « برناردا البا » هي اكثر المآسي الثلاث واقعية ، ولهذا فهي مفهومة بصورة اكثر ・ ان شكلهـا هو الحالة المتطورة من المسرحية الجيـدة الحبكـة ، والشخصيات يفهمون نفسيا بصورة اكثر ・ فالصـورة ترتكز حول البيت ، والباب والشبابيك ، والجدران التي تحجب العالم خلفها وتحفظ النساء منعزلات عن الحيـاة ان الموضوع هو نفسه في المسرحيات ـ الظلام والحب ، الجنس والكبت ، والعاطفة والموت ・

فالنساء يتحملن المأساة لانهن حاملات الحيـاة ، ويتركن وحيدات يندبن بمعاناة صامتة تجدد مصيرهـن وفراغ اجسادهن ・ والدورة تدور ، لان مسرح لوركـا قبلي ذو قوة بدائية ، قديم في شكله ولكنه موضوع بفكر حديث رفيع ・

ان مسرحيات لوركا بين المحاولات القليلة الناجحة في المسرح المعاصر لتوحيد الشعر والافكار والعمل ・ ان لوركا من الشعب ・ وان صوره مجسدة في مسـرحيات تنبعث مـن مشـاعر المجمـوع ・ وان (بنيفنتي Benavente)[9] معاصره ، الكاتب المعروف في ملاهيه الاخلاقية اضاف حالات اسبانية الى اشكال اوربية ولكنه بقي اقليميا ، اما لوركا فقد خلق شكلا من معنى اسبانيا يعود الى العالم ・

---

(١) كالديرون : دي لاباركا بيدرو : ١٦٠٠ ـ ١٦٨١) كاتب مسرحي اسباني وآخر الشخصيات الكبيرة للعصر الذهبي الاسباني ، تحول من دراسة اللاهوت الى كتابة الشعر ، تتميز مسرحياته بالحبكة الفنية ・ واشتهر بالمسرحيات الفلسفية « الساحر العجيب » ، « الحياة حلم » ・ صار قسيسا عام ١٦١٥ وهجر الكتابة ما عدا كتابة المسرحيات الدينية التي كان يكتبها في مناسبات دينية (الموسوعة الميسرة ص١٤٣)・

(٢) سرفانتس (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) روائي وكاتب مسرحي وشاعر اسباني ، من اعماله رواية « لاجالاتيا ١٥٨٥ » وهو صاحب كتـاب « دون كيشوت » الشهير ・ (م・م ٩٧٨) ・

(٣) لوبيه دي فيجا كاربيو فيلكس : (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) شاعر مسرحي اسباني ، من كبار الشعراء في الادب الاسباني ، من مسرحياته « نجمة اشبيليه » ، « الملك في مدريد » ・ الف ملاحم شعرية جمال انجليكا « الملكة الحزينة » ・ اصبح قسا في اواخر ايامه وانه لم ينقطع عن التاليف ・ (م・م ١٥٧٠) ・

(٤) سلفادور دالي : رسام اسباني شهير ، اشتهر برسومه ذات الطابع السريالي ・

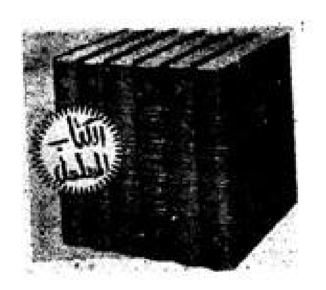
(٥) سترندبرج يوهان اوجست (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) كاتب مسرحي وروائي من اقطاب الادب السويدي ، كان معقد المزاج والتفكير من مسرحياته « الاب » و « الانسة جوليا » ، اعماله تترجم الى العربية ・

(٦) اوكاسي سين (١٨٨٠ـ) كاتب مسرحي ارلندي من مسرحياته « ورود حمراء من اجلي Red Roses forme و « ظل القاتل المحترق The Shadow of Gunman و « الغبار الارجواني The Purple Dust » ・

(٧) ارنست تولر (١٨٩٣ ـ ١٩٣٩) شـاعر وكاتب مسرحي الماني من المدرسة التعبيرية ، اشترك في الثورة البوفارية حكم عليه بالسجن خمسة اعوام ، انتحر في نيويورك ، من مسرحياته « النفر ١٩١٩» ، « الانسان والجماهير ١٩٢٤ » كان شعره غنائيا وصـور حياته في السجن في رسائل ・

(٨) جورج قيصر : كاتب مسرحي الماني من مسرحياته "Gas I" و "Gas II"

(٩) بينفنتي اي مرتينث ، خثنو : (١٨٦٦ ـ ١٩٥٤) كاتب مسرحي اسباني ، نال جائزة نوبل سنة ١٩٢٢ ، من اهم مسرحياته ملهاة « السندات ذات الفائدة ١٩١٧ ، امسية السبت ١٩١٨ ومسرحية الاطفال ، الامر الذي حفظ كل ما كتب ١٩٠٩ ・ » (م・م ٤٧٤) ・



الطريقة أم الجنون؟

بقلم روبرت لويس
تقديم هارولد كلرمان
ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت

المحاضرة السادسة

ممثلون أم فنانون ؟

هل ان الكثيرين من طلبة طريقة ستانسلافسكي يستخدمونها في تطوير بعض اوجه التمثيل اكثر من فهمها ولتطوير الفن ؟

ممثل أم فنان ؟ نظرت في المعجم فاذا به يقول تحت كلمة « ممثل » : (منفذ تياتري ، ممثل مسرحي ، منفذ في السينما) اعتقد ان وبستر سيضيف في الطبعة التالية – منفذ في التلفزيون . ثم نظرت الى كلمة « فنان » فاذا به يقول : « الانسان الذى يمتهن ويمارس الفن حيث الادراك و لتنفيذ يتحكم بهما الخيال والذوق . »

وعلى قدر ما نعني هنا بوصف الفنان ، بودي ان اضيف (بعد استدراكنا لحس الصدق الذى اوفيناه حقه) المعالم الثلاثة الاتية . الاحساس بوحدة الشمول – فالرسام يرى الصورة كاملة في ذهنه وهو يرسم . اشعر بان الرسامين المحدثين انفسهم الذين قد يبدأون من ى مكان على قماش الرسم تاركين لحظهم مصيرهم يأخذهم اين يشاء ، لابد من ان يقودهم شيء من احساس لا شعورى يحتضن الوحدة الكلية التي ستنبثق من العمل في النهاية .

في أغلب الاحيان ينزع الممثلون الى الاختصاص متجنبين الاحساس بالشمول والكلية . يصبحون مختصين بمشاعر ادوارهم بصدق على حساب كل العناصر الاخرى التي تخلق المسرح الجيد . الفنانون ليسوا ، بالطبع ، المختصين الوحيدين في المسرح .

فلو شاهدتم تمرينا لمسرحية موسيقية في الطريق ، حيث يعمل مصممو المشاهد والملابس ، والملحنون ومدربو الباليه والمغنون والكتاب ، الذين يعملون معا ، للاحظتم قافلة السير في المسرح كل ليلة اثناء التمثيل . فما ان يبدأ الباليه حتى يندفع الكاتب الى سيكارته ومدرب الباليه الى مشاهدة عمله ، بينما المخرج وحده – على حسب ظني – هو الذى يرى العمل بتمامه .

ساحكي لكم قصة عن مصمم الملابس لمسرحية (بريفادون) التي اخرجتها . تم العرض الاخير في نيوهافن ، ثم ذهبنا الى بوسطن على أن تكون ليلة الاثنين هي ليلة العرض . وبسبب قصر المدة شعرنا برعب ان الامور لم تكن تجري بصورة جيدة تقنيا . رفعت الستارة عن المشهد الاول ، وهو مشهد صغير يضيع فيه شخصان في غابة ، نجح المشهد . ثم هبطت الستارة ليتلوها منظر « فلاحين مرحين » تيقظوا بعد ان رقدوا مئة سنة . وبينما كانوا في عرض المسرح ، كان الممثلون مشغولين في تحظير المشهد التالي الكبير خلف الستارة على حين ظل القرويون يغنون .

استمر المشهد على ما هو عليه ، كما استمر الغناء يلعلع « تعالوا الى المعرض من كل صوب » . كان المفروض ان ترفع الستارة ، الا ان الناس الرابضين خلف الستارة وامامها ، اختلطوا في عاصفة من الغناء والرقص لم تنقطع . وعلى الرغم من كل شيء ظلت الاغنية تتردد وظلت الستارة في مكانها . لحظة مرعبة ، كنت واقفا خلف المشهد ، امسكت بذراع مدرب الباليه اغنيس دي ميل فعصرتها . لم يستطع قائد الجوقة ان يوقف الجوقة لان المشهد بقي مستمرا . الناس الذين خلف الستارة يغنون ، وغناؤهم واضح . ومع ذلك لم ترتفع



الستارة . ثم انحسرت اصواتهم بالتدريج وببطء . اما الذين امام الستارة فقد انفض البعيدون منهم . ولم يبق غير المتوسطين منهم وفي الختام وبعد دهرمن الزمن، وانحسار نصف العاملين ، ارتفعت الستارة باهتزاز . قليلون من افراد الجوقة كانوا لا يزالـــون يغنـــون ويرقصون وبعضهم كانوا واقفين ، على حين كان غيرهم جالسين على الارض ، كان كل شيء يبدو كمترو ادنبرة . فضلا عن ذلك ، بينما كانت الستارة الامامية ترتفـــع كانت الستارة الخلفية ترتفع ايضا وعليها صـــــورة ماكلوناكي سكوير مظهرة الجدار الخلفي للمســـرح الكونيالي في بوسطن . وفي هذه اللحظة جاء الي مصمـم الملابس مندفعا فامسك بذراعي وقال : « تلـك البنت في الجوقة ترتدي الجوارب المغلوطة مرة اخرى .» هـــذا هو الاختصاص بعينه .

ثانيا ، اعتقد من الاهمية بمكان بالقياس الينا نحن الفنانين ، ان نمتلك الاحساس بالاسلوب . سأتجاوز هذا الامر الان لاننا سنغطيه في الاسبوع القادم حيـــن تتناول الطريقة بالقياس الى الدراما الشعرية وشكسبير والمسرحيات الموسيقية الخ .

اما الوجه الثالث للفنان ، الوجه الذي أريد معالجته هذه الليلة فهو الاحساس بالشكل : بناء الاجزاء التــي تكون الكل ، الدينامية التي تتحكم فيهـــا ، وتحتفـظ بثبات الشكل . ان التمثيل باعتماده على اجزاء الجســم الانساني ــ العقل ، القلب والارادة التي تعمل معا ــ هو اقل ثباتا من النحت مثلا الذي اذا ما تم ظل تامـــا الى الابد . ومن هنا اشعر ان الاهتمام بالضـــوابط امر ضروري .

ومن ثم فهناك الاحساس بمشكلة الشكل . ان كـــل الفنانين العظام الذين شاهدتهم لديهم هذا الاحساس بالاتزان . لديهم القياس المتعادل . لقد رأوا كل ما يحيط بالمشكلة وليس*جانبا واحدا منها . اتذكر – في هـــذا الصدد ــ الراقصة العظيمة ارجنتينا . ومع انها كانـت راقصة اسبانية رائعة ، فقد كانت اهمية رقصاتها تنبعث من احساسها المعجب بالتعادل . فحين كانت ترقصـــ رقصة الملكة في البلاط الاسباني كان ثمة شيء من التهيب والارتباك يحيطان بها ، على حين عندما كانت ترقصــ رقصة الفتاة الصيادة الفلاحة ، كانت تسلك مسلك الملكة بكرامتها .

وفي كتاب (كاسالس) الذي اشرت اليه سابقا قال المؤلف : « لا يستطيع المرء ان يؤدي عملا عظيما ، دون ان يفرز اتجاهاته الرئيسة واحساس عمارته وتبيان الصلة بين مختلف العناصر التي تشكل كيانه . » وفي شـــأن الكتابة قدم لنا توماس كارليل اجمل البيانات حيث قال : « من المفيد الاصرار على الاشكال . فالدين وكل شـــيء اخر يرتدي لباس الشكل . كل شيء له شكل . لكن ثمة اشكالا حقيقية ملائمة ، وثمة اشكالا غير حقيقية وغـــير ملائمة . واوجز تحديد لذلك كله يمكـن قولـــه : ان الاشكال التي تنمو حول شيء ما، اذا ادركنا ذلك صحيحا، ستنطبق على الطبيعة الاصيلة ومغزاها ، ومن ثم ستكون اصيلة جيدة . اما الاشكال التي توضع بوعي حول شيء من الاشياء ، فستكون رديئة . ادعوكم للتأمل في هذا ، فهو الذي يميز بين الشكل الاصيل والشكل الزائـف مبين المهابة الجدية والمهرجان الفارغ لدى كل الكائنات البشرية .»

في ظني هناك مفهوم خاطيء مفاده : ان الشكل هو مشكلة بالنسبة الى موليير او بعضـــ المسرحيــات « الاسلوبية » . اننا في المسرح الواقعي نعيد خلق الحياة

ومن ثم فاهتمامنا بالشكل قليل • غير اني اعتقد ان الواقعية نفسها هي شكل ، احد الاشكال التياترية • كما ان كل ضروب الفن وحتى الصورة الفوتوغرافية لها اشكال• ان الفريد ستايغلتز الذي يعده الكثيرون من اعظم المصورين الفوتوغرافيين ، حين لم يكن يستطيع ان يضع يديه على الموضوعات الحسية (كالغيوم والابنية) ليكون منها الصورة التي يريد ان يصورها ، كان يجلس وينتظر حتى تكون تلك الموضوعات الشيء الذي كان يريده • اخذ صورته المشهورة لعمارة النوائر في منهاتن من مرسمه في شارع مديسون ٥٠٩ •

لقد نظر من النافذة وراى شيئا ما في تلك العمارة الساحقة التي اراد تصويرها • ان ما رآه فيها بالبداهة هو ما ترينا اياه الصورة ــ صرح عظيم يعتوره جو غريب من الفراغ • اضواء في كل مكان ، دونما دليل على الحياة في العمارة لقد كان عليه ان ينتظر وقتا طويلا مرعبا فانتظر ساعة بعد ساعة ، ليلة بعد ليلة ، حتى جاءت اللحظة المناسبة التي اسبغت على العمارة تلك النظرة التي كانت في رؤيا الفنان •

ما هو شكل المسرح الواقعي ؟ يجب علينا ان نضع صبعنا عليه • ان لستانسلافسكي ، اله العديد من الاشكاليات ، كلمة او كلمتين في هذا الصدد • خذوا مثلا على سبيل المقارنة السمفونية في الموسيقى • ان الحركات في السمفونية تنسجم مع الفصول في المسرحية • ان الثيمات في السمفونية الرئيسة والثانوية منها ممكن ان تقارن بالعمود (الفقري) و (المقاصد) في الرسم البياني للطريقة •

ان معيار الحركة في بداية قطعة موسيقية (سواء أكانت تلك الحركة سريعة او خفيفة) يمكن ان يقارن « بالمزاج الطويل الامد » الذي تتضمنه (طريقة) ستانسلافسكي ، المزاج الذي يعتور المسرحية باسرها • ففي سمفونية (ايرويكا) تتبدى فكرة كونها تكريما للنبل والبطولة ، وهذا هو الشيء الذي يسبغ على كل القطعة مزاجها • مثلا ثمة حركة جنائزية تتمثل فيها • هناك حركات جنائزية في اخرى ، الا ان هذه الحركة يجب ان تعزف بنبرة بطولية لان مزاج القطعة وضع على هذا الاساس من قبل الملحن وهذا المبدأ ملائم للمسرحية ايضا • ثم ان الاشارات الدينامية التي تتخلل القطعة الموسيقية تنطبق على التوقيت والوقفات كذلك لدينا نحن ايضا نقاط بداية ونهاية كما في الموسيقى • بالطبع كلنا يعرف توجيه المخرج الذي يضم مخططاته المسرحية وخطته الاخراجية كما اعتقد ان الممثل يقدر على ان يضع له مخططا • في غضون كل تدريب اظل اقول : « اكتبوا مقاصدكم » دون ان يجلب احدهم قلمه معه • ثم نعطيهم الاقلام واردف بعد ذلك قائلا : « انكم تتذكرونها (ويعني المقاصد) الان • لكنكم سرعان ما تنسونها • اذ هي ستفلت منكم • سجلوها • لكم دوركم في الحوار في الصفحة التي على اليمين • فليس من سبب يحول بينكم وبين ان تكتبوا مقاصدكم على الصفحة الجميلة البيضاء في اليسار • » اعتقد انكم لو سجلتم كل افكاركم التمثيلية كما تزودونها في التدريب بمعية المخرج لاتاحكم ذلك في الحفاظ على شكل تمثيلكم ولاعانكم على ادائكم ، اما اذا اخذت الامور تنفلت منكم بحيث لم تحفظوا اين غيرتم ولو شيئا بسيطا عندئذ ينتفي (التمثيل) بالقياس الى المشهد • اذ لم يعد العمل مؤثرا ولم تعد تعرف ماذا حدث • حسنا ، لابد لك من مخطط عمل ، فانت ايها الممثل مجبر على ان تكون قادرا على متابعة مخططك وملاحقة «الاشارات الدينامية » في المشهد وملاقاة ما انت لست فاعله • ولنضرب على ذلك مثلا : انك تجد ان السطر المقصود حيث تقرر « الشك فيه » هو قبل ثلاثة اسطر من تحضيرك له (في الحوار) كما توقعت في سطر التحدي عندئذ يمكنك ان تدرك سبب سعال الجمهور عند هذه الاسطر الثلاثة • انك لن تشتبه به في المكان الملائم • لن تفعل ذلك حتى تواجهه بعد تلك الاسطر الثلاثة • ان انجاز المقاصد الذي يتخلل بين المناظر هو جوهر شكل المسرح الواقعي •

ان حسبتم انني اتكلم على مسرح (غروب) حسب او ما يقارنه • فلاقتطف شيئا عن الممثلة الانكليزية اديث ايفانز بهذا الشأن • : « ان خطتها شاملة • فقبل التدريب على اي جزء جديد • تكتب شيئا اخر • كما يتخلل بين الاسطر جزء غير محكي • الى حد انها في كل ليلة تفكر كما لو ان الشخصية تفكر •» ومن ثم فمن الواضح انها تدرس الكلمات ونسختها الخاصة في الوقت ذاته • اريد الان ان اشرح لكم كيف ينجلي الاحساس بالشكل في اخراج عملي من وجهة نظر المخرج والممثلين• تعقبت نسخي الاخراجية فالتقطت منها ما يخص (مشرب شاي لقمر آب) لانني اعتقد معظكم يتذكر اللحظات التي سأتحدث عنها • وهذا ما يحول بين ما انافاعل وبين مجرد النظريات •

ليكن في بالكم اننا بادئون من الاحساس بالكل ومنتهون الى اللحظات المعنية التي سأقتطفها من المسرحية• في البداية قلت لنفسي • « عم تبحث المسرحية ؟ ماهي الثيمة ؟ انها تبحث عن فرض ثقافتك على الغير•هذا عمل سخيف • فقد يفرض الغير • نفسه عليك • » كتبت ذلك بالضبط بتلك الطريقة • ولما كانت المسرحية هزلية استخدمت كلمة (سخيفة) • ان الكلمات التي تختارها مهمة جدا عند العمل • كان يمكن ان اقول : «فرض ثقافتك على الغير امر مرعب ! •» الفكرة نفسها هي هي ولكن لما كانت المسرحية كوميدية ، فقد كان يمكن ان افكر بخط اخر مختلف كل الاختلاف ، دون اللجوء الى الوسائل الهزلية التي جسدت فيها الفكرة دراميا • ثم قلت « يبدو لي لو تعرضت لهذه الفكرة وجود خطين يتطوران ويتعارضان فيمجرى الامسية:الاول انالامريكيين يصبحون اكثر شرقية (يظهرون اول وهلة في البسة الجنود الامريكيين وينتهون بارتداء الاخفاف والبرانس وهم

يؤدون طقوس تقديم الشاي • » الثاني ان الشرقيين يصبحون امريكيين جزئيا (ساكيني يتكلم اللهجة الامريكية، وسكان المدن يبدأون في امتهان مشاريع العمل الكبيرة ترافقهم اغنية (عميقا في قلب تكساس) •» هذه الثيمة ينبغي ان تبرز من خلال العناصر التياترية على المسرح • ان الاعدادات المسرحية يجب ان تتحدث عن هذه القصة • قد تكون هذه مفيدة و لطيفة ولكنها ان لم تفعل ذلك، فانها لن تكن قد شرحت هذه الثيمة • وهكذا بدأنا من اكواخ (كونسيت) وبالتدريج جعلناها شرقية • وفي الخطوة الثانية كان لدينا قوس شرقي صنعناه من ذيل طائرة امريكية محطة من الجانبين بسارية خيزران • كان يمكن ان نستخدم قوسا شرقيا اعتياديا جميلا وافيا بالغرض ، لكنه لم يكن ليستطيع ان يحدثنا بالقصة المعنية التي مفادها ان الاهالي اسندوا بقايا هذه الطائرة بسارية من الخيزران بعد ان تحطمت • وهكذا تثبتت هذه الفكرة باحساس معمق في المسرحية •

وقد اتبعت الملابس النموذج نفسه • فالبسة الجنود الامريكيين تطورت الى برانس وقبعات قش واخفاف خشبية والشاب الذي بدأ في البروز بالملابس الشرقية انتهى بقميص الملاح الامريكي •

والان اريد ان اتطرق للتمثيل وهو ما نعني به • قلت لكل ممثل : « اذا كانت المسرحية تعنى بمشكلة الاستيلاء ، فماذا انت فاعل بالقياس لتلك الثيمة الرئيسة ؟ » قلت لساكيني : « حسنا ، في هذه الوضعية، ان ما تفعله هو الذي يدبر العرض كله •» لقد كان عمله مزدوجا ، استطاع ان يدبر العرض في واقع المسرح ، كما دبر العرض في عملية الاستيلاء • فقلت : « ساكيني هو شخصان أي شخص واحد ـ هو الذي واجه الجمهور متحدثا اليه ، وهو الممثل الذي مثل في المسرحية • هو الشخص الاول الذي ينبغي ان يكون نفسه لا اكثر ولا اقل ، والشخص الثاني الذي يراه الامريكيون كما يحب ان يروه • ان فيه شيئا من « العم توما » وبخاصة في دور الكرنل بردي او حين يكايد فزبي ، فضلا عن شيء من غروتشوماركس ، كما انه ممثل ايمائي عظيم •» قد يبدو هذا سخيفا الان ، ولكن اي اقتراح منفرد تستطيع التوصل اليه يستطيع ان يجعل كل الدور واضحا لديكم • لقد اشتغلت ذات مرة في فلم مع تشارلي تشابلن ، المخرج العظيم • فقال لي شيئا واحدا عن الدور الذي لعبته، « دور صيدلي صغير يعد له سما في (مسيوفيردو)» شيئا جاء في مكانه • قال : « حين يتكلم هذا الانسان ، لا يتكلم معك ، انما يلقي عليك محاضرة » ذلك كل ما احتاج ان يقوله • ان ذلك فتح لي طريق التفكير والكلام والتمتع بالكلمات الكبيرة الخ • بل اوحى الي بكامل (مكياجي)

انني لن امضي في شرح الاهداف الرئيسة لباقي ادوار (مشرب الشاي) • اردت فقط ان اريكم مرة اخرى، انكم متى ما قبضتم على ثيمة المسرحية فلتصلوا بين كل شخصية والفكر الرئيسة كي تتماسك كل الادوار حول محور واحد •

والان ، ماذا يحدث حين تبدأون بتفتيت المشاهد؟ ماذا سيضع الممثل على الصفحة البيضاء في اليسار من اجل الحفاظ على شكل دوره ؟ لكي اجيب سأحلل بداية المسرحية لكم • انها مونولوج ساكيني الاول •

قلت للممثل : « يجب ان تقدم شخصيتي ساكيني اولا حتى يفهم الجمهور انك ستمثل هذا الدور المزدوج• وعندئذ سيكون قادرا على تتبع الفكرة من خلال المسرحية •» من اجل ان تفعل ذلك لابد ان يجد الممثل نفسه مصادفة خارج الستارة ، كما لو كان يعد نفسه وراء الكواليس ، او يتحدث مع العامل الكهربائي ، وفجأة وفي منتصف الطريق ، يلحظ الجمهور في حالة تجمعه • ومع ما اصابه من دهش ، يلم نفسه وينحني ثلاث مرات على حسب المواضعات الشرقية • وهكذا رأينا ان الشخص لم يكن شخصا اعتياديا انما كان يمثل • وفي تلك الحركة الاولى ، وقبل ان يقول كلمة واحدة قدمت الشخصيتان • وبعد انتهاء الانحناءات ، عاد الممثل الى وضع لجندي الامريكي ، متفحصا الزبائن والعلك في فمه ليرينا انه « جندي امريكي حقيقي •»

اما عمل ساكيني التالي فكان ادارة المسرح • في مسرح كوبولي الياباني ثمة شخص يدعى (كورغو) يعمل ملقنا ومديرا للمسرح • يرتدي رداء اسود ويركض هنا وهنا ، يعمل كل شيء بحاجة اليه امام عيون النظارة • قلت « اول شيء يجب ان تعمله هو ان تقدم نفسك ، كان السطر يقول اسمي ساكيني » قلت «والان ضع خطا بعد الكلمة الاولى في الاسطر الاربعة التالية • فلا تقل « اسمي ساكيني » بل قل اسمي / ساكيني ، مهنتي / مترجم • وهكذا الى السطر الرابع حيث خاتمته « اوكيناوي / بنزوة الالهة ، ولما كانت الفكرة كذلك ـ فلا استطيع ان افعل شيئا ! »

ذكرت ايقاع خاتمة تلك الاسطر كمثال على ما تتحدث عنه فيما يخص الصدق • كان يمكن ان يكون ساكيني صادقا لو قال : « اسمي ساكيني ، مهنتي مترجم •» دون هذه الوقفات الطفيفة وبذلك يقدم نفسه بعناية تامة • ولكن بهذه الطريقة كان له انموذج ايقاعي لم يضف على الحوار احساسا شعريا فحسب ، بل بناء هزليا كذلك ، اذا تسامحتم مع تعبيري !

ثم يقول ساكيني « تاريخ اوكيناوا الخ » وبصدد تلك الفقرة قلت : « ان تلك (الفقرة) تعطي خلفية مثيرة للقصة •» يمكنكم الان ان تقولوا : لا حاجة لتسجيل ذلك ، لان السطر يقول : ـ « تاريخ اوكيناوا » غير ان سبب التسجيل يعود الى انكم لو عرفتم ما لتلك النقطة من اثارة وتجديد ، لشرعتم في العمل بعاطفة جديدة • والا لظل هذا الحوار يدندن الى ما لا نهاية • اما اذا قسمنا (الحوار) الى اجزاء واضحة •• كما في الموسيقى

عندئذ ستحظون بالايقاع والدينامية اللتين تخلقان النموذج الفني .

قدمت هذا المثال من (مشرب شاي) لاريكم انه لا شيء يتعارض مع الاحساس بالشكل في الافكار التي تتضمنها مبادىء ستانسلافسكي . بل على الضد من ذلك فان هذه المبادىء يمكن بل يجب ان تستخدم من اجل عرض وخلق الشكل في التمثيل والاخراج . لقد حان الوقت كيلا نتطلع الى الاستاذ لكن الى التلامذة في الرد على اتهامات اللاشكلية .

والان ، ومع هذا الاحساس بالشكل ، ينبغي الاعتراف بوجود التمثيل الانساني في المسرح الواقعي . ان الممثلين ، كما قلنا ، اناس ذوو قلوب واذهان وارادات وهم يستخدمون هذه (القدرات) كما يستخدمون اصواتهم وتلميحاتهم ومشيباتهم الخ . وبما انهم يقدمون انفسهم على المنصة بغية الخلق والابداع ، في مكان معين ووقت معين ، فهم عرضة لهذه القوانين الانسانية . وكنتيجة لذلك ، من الممكن وجود شيء قليل او كثير من الشعور في عرض معين . لقد مثل سالفيني (عطيل) مئات المرات في حياته حتى اصبح رجلا طاعن السن ، غير انه قال : انه لم يمثله حقيقة الا مرة او مرتين طوال تلك المدة . وما عناه من ذلك انه جرب دوره تجربة كاملة ، بالضوابط الخارجية والداخلية مرات قليلة . ومن ثم فكيف تتوقعون ـ بنظامنا الطويل الامد ـ ان يكون اي تمثيل كاملا كل الكمال ، دون تجاوز او نقص. هذا غير ممكن . ولكني اعيد ، ان الامور التي تجعل التمثيل مستمرا ، والتي تجعل الشكل متماسكا لا يمكن انجازها الا بتحقيق تلك المقاصد تحقيقا كاملا .

لقد شاهدت (الحيوانات الزجاجية) ثلاثة مرات . ولكن لوريت لم تكن هي هي بالضبط . ومع ذلك يصح القول : انها كانت هي بالذات ، لان احساسها بالشكل ظل ثابتا . ان احساسها بالانوثة كان احساساً كاملا ، كما كان ادراكها للمسرحية متكاملا ، لقد تفهمت كل التفهم الناس الذين تحدثت اليهم ، كما كانت انجازاتها واضحة في كل منظر . قد تكون نوعت قليلا في هذا المكان او ذاك . احيانا كانت اكثر هزلية هنا او هناك ، او اكثر تأثرا في هذا الحين منها في حين اخر . غير انها ادركت غرض المشهد باكمله وفي هذا المعنى كان الشكل ثابتا .

والخلاصة : ان شكل التمثيل يتضمن في الانجاز المتلاحق للمشاهد ، تحقيقا للغرض الرئيس لكل شخصية بالنسبة لثيمة المسرحية . وبينما يجب اعارة الاهتمام حتى في الاخراج الواقعي الى كل وسائل التعبير (الجثمانية) فاننا سنرجىء المضمون الداخلي ومشاكل الاسلوب الخاصة الى الاسبوع القادم .

[سؤال من الجمهور] : بصفتكم مخرجا هل ترون ممثلي الطريقة في تثبيت شخوص المسرحية ؟

[الجواب] : حسنا ، استطيع ان اجيب عن السؤال بسرعة . اعتقد ان المسرح يستخدم كل شيء . فاذا كان الشخص جيدا لائقا بدوره فهذا حسن . وما عدا ذلك لا يهمني شيء اخر . وبصفتي مخرجا ممارسا أقول ذلك بصفة قاطعة . غير ان ثمة سؤالا في ضمن هذا السؤال ينبغي الاجابة عنه لانني اعتقد بوجود سوء فهم بخصوص تشكيل الممثلين في كل مسرحية . ومن هنا ما نراه من مشاكل كثيرة في الاخراج .

ان ما يمكن ان نلحظه في اختيار اي كان لدور ما ، هو استطاعة ذلك الشخص على التمثيل ، وجدارته بلحظة الذروة ، بغض النظر عن لياقته لاول وهلة . لقد شاهدت كثيرا من الادوار تفسر تفسيرا رديئا وكثيرا من المسرحيات تدمر لان انتقاء الشخوص كان يجري على وفق اوصاف شخوص المسرحية ، في بداية المسرحية . كان الوصف يجيء كالاتي : « روث ادخلي . انها فتاة جميلة ذات اوصاف رائعة . شعرها اشقر وفي شفتها العليا انثناءة جذابة . وهي ترتدي لباسا جميلا ، يحيط بها جو مرح». وهكذا تجد الفتاة التي تريد فتعطيها الدور (المعين) لانها تستجيب للوصف استجابة تامة . ثم تقبل في المشهد الاول لتقول : « عزيزي جو ، كيف انت ؟ » هذا شيء ساحر يمضي معجبا الى ان تكون لها اليد الطولى في نهاية المشهد . ثم تأتي خاتمة الفصل الثاني فاذا بالعزيزة روث مجرمة قاتلة بالفطرة . لكن لا احد يؤمن بذلك . ان الجمهور مضطر اضطرارا لان يقتنع ان تلك الفتاة هي التي ستقتل من اجل شيء تافه .. ومن ثم لابد لكم من اجل شيء تافه .. ومن ثم لابد لكم من ان تختاروا ماري مايلز منتر للقيام بالدور ! .. وهذا ما يحدث كل يوم . ان الثمن الذى يدفع لسوء فهم هذه التشكيلة التمثيلية ثمن باهض !

ان كتاب المسرح يجب ان يفهموا ذلك ايضا والا فسيدهشون لما حدث ، وسيقول كل واحد منهم : « ماذا حدث لمسرحيتي ؟ انها لا تتحرك ! » وهكذا ترون ان الممثلين قد احسنوا صنعا في المشاهد الاستهلالية وهاهي اثارهم واضحة في تلك المشاهد . ولكن حين تبدو المسرحية مملة فجأة فلن يلوم احد هؤلاء الممثلين اللامعين الذين قاموا بعملهم خير قيام في الفصل الاول ، ومع ذلك يبدو ثمة خطأ . فاذا لابد ان يكون مرد الخطأ هو المسرحية .

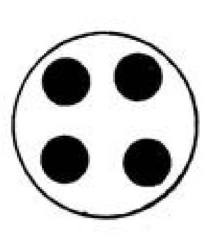
يجب النظر الى الميزة الرئيسية في الدور المسند الى شخص ما بغض النظر عن الاشياء الفيزيقية • ما الذى ستنكشف عنه العصة حقيقة ؟ ان كان بعضكم له من العمر ما مكنه من مشاهدة جين ايفانز في (راتين) فسيتذكر ذلك لشيء . تلك الميزة الرئيسة المثيرة للاعجاب المتمثلة في النقاوة الباطنية التي كانت تكتنف الممثلة • كانت جين ايفانز تملك خدودا وردية ووجها لم تشهدوا اجمل منه ، فضلا عن رغبة خالصة في الخير • لقد كانت بالاضافة الى ذلك كله ، تلبس البسة مماثلة لما ترتديه سادي تومسن ، وحين كانت تواجهكم كنتم تقولون : « هذه فتاة طيبة حقا ! » اما في المشهد الذى يمطرها فيه الكاهن بالعموميات ، فانكم لابد كنتم قائلين : « ما هكذا يجب الكلام مع هذه الفتاة المحبوبة ! » لقد شاهدت تلك المسرحية عدة مرات منذ ذلك الوقت ولكنهم كانوا دائما يضعون فتاة في ذلك الدور ، اقرب ما تكون الى كليشة سادي تومسن ، كلما خرجت لمجابهتنا في البداية • وهذا ما جعل المسرحية تبدو مبتذلة كاية ميلودراما سخيفة •

بغية انها مشكلة اختيار التشكيلة التمثيلية ، ثمة ملاحظة اخرى تتعلق بقضية اجمالية المسرح باسرها • في الحياة وجوه جميلة معينة ولكنها ليست كذلك في شيء على المنصة • وهناك وجوه فيها لمعان معين على المنصة ، ولكنها ليست كذلك عندما نتمعن فيها عن كثب ، اذ هي لا تملك ميزات الجمال المثالي • ان الشيء الذى يبدو جميلا على المسرح ، هو الذى ينبثق من شخص ذي ميزة جميلة وادراك وجاذبية وفطنة وذهن وشعور • تستطيعون ان تضعوا اجمل شخصية في العالم على المنصة ، فان لم تكن حائزة على بعض تلك الميزات فهي لن تقدم انطباعا عن الجمال مطلقا ، بل هي لن تبدو جميلة كذلك • لقد رأيت ذلك يحدث • كانت وجوهن تتلاشى ، كما تتلاشى قطة (تشيشاير) فلا تراها بعد ذلك ابدا • ان الجمال على المسرح هو شيء يمثل لحظة بعد لحظة • انه ليس شيئا فيزيقيا « جثمانيا » •

وفي الختام ، ان الحقيقة المحزنة ، (التي اريد ان اتركم معها ، ستجعلكم مكتئبين نوعا ما الى الاسبوع القادم ، هذه الحقيقة مفادها : ان المسرح قاس جدا ذلك بانه يجب ان يضم العناصر التي هو بحاجة اليها بالضبط • والان ، قد تكون الحاجة ماسة في دور ما الى فتاة جذابة جنسيا ، ذات قوام جميل ، تخطر على المسرح لتجتذب الشبان •

هذا ما هو المطلوب تماما في تلك اللحظة في المسرحية ، وليس المطلوب الينورا دوسا • قد يشقى الممثلون احيانا اشد الشقاء ، حين يرون من وقع عليه الخيار ، فاذا بهذا الخيار ينطبق تماما وحاجة المسرحية • أما الشخص المختار فقد لا يكون مثلا دارسا للطريقة ولا فاهما لشيء منها • فيتساءلون ، ماذا عن الفن ؟ حسنا ، في الفرق الدائمية ، كما في فرقتنا (غروب ثيتر) انكم لا تجدون ما تحتاجونه دائما • انكم في اغلب الاحيان تستخدمون فن الممثلة ، وتعينونها على البناء المتكامل بعض الشيء ، وهذان امران مختلفان ! حسنا ، الى اللقاء في الاسبوع القادم •

ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة





دورينمـــات

الاتجاه الكوميدي المعاصر

في مسرح فردريش دورينمات

بقلم : موفق هاشم الشديدي

ليس من اليسير تحديد الخصائص الفنية لمسرح « دورينمات » واتجاهاته ، ولكن الرأي الاغلب الظاهر في مسرحه هو الاتجاه الكوميدي الذي لا يخلو من مسحة تعبيرية لا سيما انتاجه المبكر . ولا نعدم في قولنا ان اتجاها مشتركا يربط جميع مؤلفاته المسرحية ويمتد هذا الاتجاه الى اعماله الروائية ايضا .

لقد صدرت لـ : « دورينمات » الكاتب السويسري المعروف مسرحيات عديدة وهي على التوالي «ماذا لو كتبت» عام ١٩٤٦ ، الاعمى ١٩٤٧ ، رومولوس العظيم ١٩٤٩ ، زواج مسيسبي ١٩٥٢ ، ملاك يهبط في بابل ١٩٥٣ ، زيارة السيدة العجوز ١٩٥٦ ، فرنك الخامس، أوبرا بنك خصوصي ١٩٥٨ ، علماء الطبيعة ١٩٦٢ ، هرقل واسطبل أو حياس ١٩٦٣ ، النيزك ١٩٦٦ واخيرا الثائر على التعميد ، كما صدرت له عدة اعمال روائية يغلب عليها الطابع البوليسي منها ، القاضي والجلاد العهد ، لعبة خطرة ، المحجر ، يوناني يتزوج يونانية . وصدرت له ايضا اعمال شعرية وكتاب نقدي يوضح فيه تجاربه الفنية في المسرح (١) . والذي يهمنا من سيرة حياته فقط انه درس اللاهوت في جامعتي زيورخ وبون وفي ذلك اثر كبير على مسرحه فنجد لمسات من الكتاب المقدس جلية كما نجده يكثر في ترديد بعض الاسماء والحوادث التي يقترن اسمها بالاعمال المقدسة و المعجزات الدينية ، ففي « مسرحيته » زيارة السيدة العجوز استعار القصة التي وردت في الكتاب المقدس بين الملك سليمان والفتاة الراعية شالوميت عندما رغب الملك بالزواج منها ، وهذا ما حصل فعلا رغم حبها للراعي الذي ظل يعيش معها ، فجمعت القصة بين قوة الملك وبين ضعف الفتاة زائدا قوة رفضها وهذا المعنى ايضا يرد في روايته « يوناني يتزوج يونانية » . وسنفهم من ذلك ان موضوعاته المسرحية واعماله الاخرى تشكل خطا واحدا في اتجاهه الفكري .

يختلف المسار الفني لفكر دورينمات داخل المسرحية الواحدة بالرغم من ان بعض اعماله تصل في حدتها الى الصخب والتهريج ، فاعماله تدعو القارىء الى الحيرة وتقوده الى متاهات شاسعة توصله حد السخرية من نفسه ، ذلك انها اعمال ذات طابع كوميدي تثير فينا نوعا من الاشمئزاز المزدوج بالاشفاق فانت تجده حاقدا على طبقة معينة لا ينتهي منها الا وهي محطمة ، يتصنع جوا تاريخيا خاصا ليسخر من القوانين الفاعلة في التاريخ حتى يضع نهاية خلاف ما يتصوره القارىء تماما.فالتمادي في السلب والهزيمة في مسرحيته (رومولوس العظيم) يصبح علاجا لامة مهزومة ، والاحتلال يتساوى بين قيمة البطولة والخذلان .

ان الرأى السائد في مسرحه ، انه امتداد لمسرح اللامعقول ، رأى غير متكامل وفي هذا يتكلم « دورينمات » فيقول : (يوجد اللامعقول في مؤلفاتي ، مثلما يوجد في آلية الكم . وكأنه تلك النقطة التي يتحطم فيها كل من المنطق والواقع المشدودين الى اقصى حد ، كاشفين فجأة عن موقف ما يتنازل فيه العقل بعد غوصه ..»(٢). اي ان مسرحه لا يتبنى اللامعقول بذاته وانما يوجد في مسرحه وجودا عابرا ، ويخطىء من يظن ان مسرحه وريث لذلك المسرح في الوقت الذي يسجل بدايات مسرحه لوحات تعبيرية رائعة عن عالم بعد الحرب وهذه الفترة بالذات هي بداية مرحلة متقدمة لمسرح اللامعقول ، فالتناسب الكمي للامعقول في مسرحه هو عين التناسب الذي يقع داخل الحياة ذاتها كما يصوره المؤلف ، فلا هو امتداد من جهة ولا يمكن ان يكون منعزلا ، واذا تصورنا انه صاحب مدرسة خاصة تعتمد على خصائص فنية وجمالية معينة نكون قد ذهبنا الى ما ينفيه هو في كتابه النقدي (قضايا مسرحية) . فمسرحه اذن مسرح (الامل الذي لا مبرر له ، الامل الذي لا يقهر ..) (٣) .

الشيء الاخر الملفت النظر في مسرحه هو استلهام وحي تجاربه الحياتية في داخل مسرحه حتى ان مسرحه

يكون اشبه بالترجمة الذاتية ، وسنشـــير الى بعض الفقرات التي تؤيد صحة ذلك الراي .

ان الصفة الموجودة في مسرحه هي (الموازنة) الفنية والتناسب بين شخوص المسرحية الرئيسية وهذه الصفة يكاد ينفرد بها «دورينمات» وحده في المسـرح وتكثر في اعماله المسرحية بشكل ملحوظ واضح كما ان روايتـــه (القاضي والجلاد) حافلة بهذا المعنى . فنجد عنــــده يستوي النقيضان طول مرحلة الصراع بلا امل ، والهبوط الفني الذي يحصل لجهة من الجهات يشمـــل بالتالـــي الجهة الاخرى ، فشل ازاءه فشل ، نجاح ازاءه نجاح بالمقابل فليس ثمة فائز في معاركه المسرحية . الكـــل في حلقة مفرغة . القاتل والقتيل . لا نحس من القاتـــل الحقيقي ومن هو المقتول . القاضي والمتهم .. القاضي يدين نفسه والمتهم ينصب نفسه قاضيـــا ، المـــوت والحياة... كل ذلك متدرج فالذروة Climax المعهودة تجدها في بعض الاحيان عند نهاية المســرحية والتأزم المفتعل هنا يشمل الطرفين المتعادلين . ومن ذلك نرى ان مسرحه لا يهدف تماما الى جعل الحياة لامعقوله كفاية في نفسها وانما يستعمل منهجا فكريا خاصا يقودك الى ما يبناه ، ولا يعني ان العبثية مستحيلة عنده فترديد الكلمات والافكار العبثية وارد ايضا لا يمكنه ان يطغى على الجو العام في المسرحية ، وتنتهي بعض نهاياتـــه بالايجاب غير المعهود فيمسرح اليأس وهذا مانجده بوضوح في مسرح « سارتر » و (كامو) ويقترب مسرحه منهمـــا شديد الاقتراب ونرى تأثره ملموسا بالثاني في بعض مسرحياته . ولو قارنا مسرح (يونسكو) مثلا بمسرحه لوجدنا مقدار البون الذي سيرشدنا الى الحقيقة ، كمـــا ان استعمال اللغة والاعيبها في مسرح اللامعقول بعيدة عنه بصورة كلية . كما ان استخدام الشذرات الدينية لا يعني أن مسرحه (ديني الفكرة) قط ، بل نجده مستفيدا الى حد بعيد من لمحات عابرة تصلح للمسرح كاجـــواء الاسطورة وغير ذلك مما هو موجود في تلك التعاليم ، وهذا يعني تفهما شاملا لاستيعاب الكاتب واحاطته من خلال دراسته للاهوت .

اما بالنسبة للمواضيع المشتركة في اعماله والتي تاخذ بعدا وشكلا واحدا ، فلا تعني انها اجترار واعـــادة نسخ لاعماله مرة بعد مرة بصورة او باخرى ، بـــل يستخدمها للتأكيد على دلالاتها الفنية . ولا يبتعد مسرحه قط عن القضايا المعاصرة التي تكتنف العصر ، فهـــو يشير اليها اشارات بالغة الحدة ويتخذ في بعض المسرحيات اعلاما واسماء ذات واقع ملموس في الحركة السياسية كما ان تعبيراته التاريخية لا تبتعد عن المجال المعاصـــر للحياة ، فهي تكاد تكون مطابقة لوقائع العصـــر اولا باول فاصطناع الاجواء التاريخية لمسرحية من المسرحيات واعطاء الصبغة الواقعية لها يقسم المسرحية الى شطرين. الاول : اهمية المعالجة التاريخية لهذه الفكرة والثانـــي : المدى الذي استخدمه في التعبير عن هذه الفكرة . فان اسقطنا حسابنا من المعالجة الاولى تكـــون قد رأيناه في مسرحياته التي تكشف النقاب عن حوادث كانت سببا في خلق هذه المسرحية بالذات او تلك . يترك التكنيـك المرسوم لهذا الجو من المسرحية ليصطنع جوا آخر يزيد من ارباك الشخوص والقاريء معا . « فمسرحيته (زيارة السيدة العجوز) تمثل » اقسى نكته اطلقها دورنمات على المانيا ، وموقف امريكا منها بعد الحرب . فأمريكا جاءت تحاكم المانيا ، واقامت محكمة من الالمان . الالمان يحاكمون الالمان . والثمن هو فلوس امريكا نظيفة اليدين ، امـــا الشعب الالماني فهو القاتل والقتيل معا .(٤)

المسرحية بطبيعة الحال تبتعد عن هذا الجو المباشر والدلالة الموحية . فهناك فتاة احبها بقال وهجرها بعد فوات الاوان واضطرت الى السفر وحاولت بكل وسيلة ان تصل الى غايتها ـ وكان هم دورينمات تصعيد الانتقام في نفس الفتاة ـ ، اشتغلت في أماكن عديدة واستطاعت ان تتزوج احد ملوك البترول وتعـود من جديــد الى مدينتها . وهنا نلاحظ عودتها بعد الغنى بعودة «الابن» في مسرحية (سوء تفاهم) لكامو » . وهذا التكنيك في المسرحية يغري المؤلف فيعاود الكرة من جديد في روايته « يوناني ... » عندما يحاول شخص الدخول بأي ثمن على أكتاف زوجته بعد ان يعلن الزواج في احدى الصحف المحلية ، واخيرا تأتي لحظة السقوط عندما يكتشف ان الذين صعد على أكتافهم . على علاقته بزوجتـــه . وفي عودة (الابن) يكون مصرعه لكن في هذه العودة مزيـــدا من الاهمية لهذه السيدة وسقوطا للمدينة برمتهـــا سقوطها بالتدريج ايضا مثل صعود الفتاة . فعندما عادت وجدت المدينة مهدمة وهذا اول الطل وعندما يلح أهل المدينة بالمعونة يبدأ دورينمات باظهـــار الاخلاق التعادلية . امرأة قد انتهت ومدينة متوقفة على اموالها ما الذي يعمله لكي يضع الطرفين على مستوى واحـــد . ان يدع الطرفين على قطعة واحدة متآكلة . لا امـل في انقاذ المدينة الا بمقتل البقال . وهنا تضج المسرحيـــة بالحركة فعرض لنا اخلاق المدينة التي تمثلت بحكمها على البقال بالاعدام . واذا صورت المسرحية الامة الالمانية بعد الحرب فهي العظمة التي وصلت لها قبل الحرب والسقوط الذي اصبحت فيه بعدها كما نجد ذلك واضحا بالمقدرة التي وصلت اليها هذه السيدة حيث تكمـن قوتها في ضعفها ، سقوطها في مقدرتها على استخـــدام ثروتها . فالانسان الذي يمتلك حسا على ان يكون شيئا ذا امتياز كثير يصبح هابطا في مكين لاقرار له .

ان اكتشاف لحظات السقوط في مسرحه تجـده واضحا لديه فمنذ البداية وهذا لا يعني ان ضعفا حـل بتكنيكه في معالجة المسرحية لكنه تتبع وانتظار ما ستفضي به المشاهد المتتابعة . فعودة الشعب الالماني من حربه اكتشاف ما في تلك الدولة من احتواء كبير لسقوطها .

. في المسرحية انتقام مروع مقصود . لقد حملت الفتاة من البقال ثم ولدت فمات الطفل . تحول العالم

كله الى كلمة الموت . لقد دمرت التناقضات المجتمع الالماني ، فقسمته بعدما قدم للعالم من حرب ماحقة ، وعندما عادت والمدينة منهارة وهذه فرصتها . فاتحة رهيبة تدخل عالما منهارا ، جسد البقال او المدينة باكملها تموت وهذا ما نجده ايضا في مسرحيته « هبط الملاك في بابل » فلكي يكون الملك ملكا لابد له ان يكون شحاذا . متطابقة رياضية اذا حذف طرف منها لا تحصل النتيجة الموافقة في الطرف الاخر – وعندما تقرر المدينة الحكم لا يجب ان ننسى دورا يلعبه القس في اجازة ذلك الموت لينقذ المدينة . فباسم الديانة يقتل هذا البقال وتنقذ المدينة لكنه توقف لذلك القتل ، فلدى « دورينمات » قتل اخر هو العفو بعد القتل النفسي في مرارة العرض قبل النتيجة ، انني اعفو وفي العفو هذا قدرة كبيرة على القتل من جديد . ادانة كبيرة للمدينة التي حكمت على الرجل بالاعدام

وعقوبة لهم ايضا ، فما الذى فعله (دورينمات) في مسرحيته انه عرض (تجريد الشر من انسانيتهم .)(٥) . ومن الجدير بالذكر ان المسرحية عرضت في امريكا وكتب عنها الناقد « جون جاسنر » واعتبرها (من مسرحيات ما بعد الحرب القليلة جدا التي جاءت من اوربا الوسطى والتى تعبر عن اية استنتاجات اخلاقية عميقة او تكشف عن فهم واضح لما حدث للروح الاوربية في ظل هتلر)(٦) .

والمسرحية التي اخذت في اعتباراتها النظام الاخلاقي ايضا هي مسرحية « زواج مسيسبي » والتى تعرض لنا ازمة قاض ، وصل الى هذا المنصب عبر طرق كثيرة كان دائما يذكرها في مسرحياته . المسرحية ذات موضوع طويل متداخل ومعقد وهنا يسهم المؤلف في وضع الطريقة التي يمكن للمسرحية ان تخرج عن طابعها فهي سريعة الانتقال من وضع الى آخر ، ومن فكرة الى اخرى ، لا سيما ان الافكار التي تعرض غير جدية ، كما ان معاملة النص هنا معاملة تجريدية خاصة . فيزيد في اضافاته حول النص وراءه ايضا يكثر من المنولوج . ويستعمل في مسرحيته Flashback الارتجاع الفني(٧) كما نراه يقدم احد شخوص المسرحية في « برولوج Prologue » طويل عن السبب الذى من اجله آلت اليه هذه الشخوص في نهاية المسرحية .

ان المسرحية عالجت اسلوبا من نوع خاص وتطرقت الى مشاكل العصر السياسية ، ولكن لا يجب ان يظن ان المسرحية مكرسة لهذا الغرض وتطرقها الى هذا المضمار من باب ولوج الجوانب الايجابية والسلبية في الفكر الانساني . والقضايا التي رددها في مسرحه السابق عاد مرة اخرى ولجأ اليها – عامدا او غير عامد لكننا نشاهد التباين بصورة واضحة فعندما ينتهي فصل يخرج وكأن هذا الفصل قد هرب الى خارج المسرحية او ان هذا الفصل دخيل على جو المسرحية

ويتجسد هنا القسم الذي يتناول علاقة السيد «مسيسبي» (بالمرأة) (زوجة المليونير) ونجد هنا أيضا الموضوع الذي سبق وان ذكرناه عن القاضي والجلاد لكنه الان يتضح بصورة مركزة اكثر وهذه من خصائص المسرح بطبيعة الحال . والاحداث الطارئة تؤثر الى حد كبير على مسار الفكر في المسرحية ، كذكره مثلا علاقة المسيحية كدين بالاشتراكية كنظام اقتصادي وفكري ولتأثر الذى قيل عن المسرحية بحادثة حصلت في القرن الثاني عشر عندما استطاعت دويلة كاثولكية صغيرة ان تتبنى نظاما اشبه بالنظام الاشتراكي المعاصر . ولا اعتقد ان ذلك غريب . فلقد وردت أيضا في العصر اليوناني مثل هذه الافكار ، فالمسرحية تأخذ النظام الرأسمالي وتحلله تحليلا غير مباشر دون الاستعانة بالفلسفات والارقام والتفضيليات الموجودة في كتب الفلسفة والتاريخ الفلسفي والكراريس المنتشرة وانما يكتفي المؤلف باخذ البنية الفوقية للمجتمع الطبقي حيث تصل البرجوازية مثلا عنده الى حد بعيد في الاجرام .

امامنا الان وزير العدل ، وحاكم ، والراوية «سان كلود » ، والطبيب (الكونت) ، فالحاكم الذى خانته زوجته (مادلين) مع صاحب مصانع البنجر ان زوجها على علاقة بامرأة اخرى قتلته عندما دست له السم في قطعة من السكر .. فهناك اذن ما يربطهما بعد هذه المحنة – وهوالتعويض – والاستشراف الموجود في الفلسفة ، فالتعويض عن هذه الخيبة ايضا جعلهما يرتبطان وفق اسس جديدة . ان التعويض الاول هو « الخيانة » ، لان كل واحد منهما اكتشف انه طعن في حياته المقدسة والاهم من ذلك ما يربطهما من تستر على الجريمة معا وهذا ما يمكن ان نجعله سببا جديدا اما التعويض الثالث فهو البديل ، ايجاد العقاب العادل ، العقاب الذى يمكن ان يفرضه الانسان على حياته ، العقاب الطويل الامد ، كما حدث في مسرحية السيدة العجوز ، ولكن هذا لا يتم الا بعد اجراءات دبلوماسية طويلةمن قبل الحاكم الذى يستغل ذكاءه الى ابعد الحدود – وهنا يمكن ان نرى مقدار قوة التكنيك الذى استخدمه (دورينمات) في هذه المسرحية – . فتقنع المرأة ان هذا الزواج لابد له من ان يتم . ولا بد للعقاب ان يسري منذ الان في جو المسرحية حتى النهاية ، والجزاء الذى يحصل من جراء ذلك هو خطوة اخرى من خطوات العقاب. وفكرة العقاب لا يمكن ان تقود الى العدمية Nihilism فالاجواء المحيطة سرعان ما تتحول الى فوضى – وهنا ما يلاحظه النقاد على مسرح دورينمات عندما يصفون مسرحه بانه يبلغ في بعض الاحيان الى درجة الفوضى والتهريج – او ما اعتبروه من ان مسرحه امتداد لمسرح اللامعقول . لكن التوتر الطبيعي الذى نستشفه من المسرحية والتشبث الفعلي بالحياة لا يمكن ان يكون مبررات لتفاهة الحياة او انها عبثية Absurdity بالقدر

الكبير من علاقة الانسان بالاخر ، واكتشاف جديد لما في الحياة من بعد وعمق • والملاحظ ايضا تصعيد الازمة الاخلاقية مع التمادي في العقاب المتواتر • وهذا العقاب الذاتي والردع لا يوجد دون تبرير قط فهذا حاكم منذ أمد بعيد يحكم ، يقطع رقاب المحكومين بالاعدام ، ويشهد بتنفيذ الحكم ، فما نوع العقاب الذي يتوقعه الانسان اذن ، هل يقدم نفسه الى ما يقدمه للاخرين ؟ « اطلبي من الله يا سيدتي الا تضطرى الى هذا القتال فمن الجنون ان تقاتلي رجلا وان كان الناس يفعلون ذلك دائما دقائق وساعات واياما وبعدها ينهارون ـ انني ارتجف كثيرا لمشهد ضحاياي • هل تريدين انت ايضا ان تزحفي كالدودة عند قدمي ؟ • فتجيبه هي : « هل انت واعظ ام جلاد[٨] وفي الواقع الذي يفسره دورينمات انه كلاهما

انها لا تستطيع الافلات بعد من قاتلها الحقيقي حتى تذعن عن طواعية خائبة • فهي قاتلة وعملية القتل جاءت بدافع الغيرة ، الغيرة ذاتها التي نجدها عند شكسبير فعندما انتهى عطيل انتهى معه العقاب • لكن هذه تختلف فعملية القتل مزدوجة والجريمة ضوعفت باتحاد المجرمين معا ، فاى عقاب يرضى قاض لم يعترف بعد ، والقانون الاخلاقي هنا قانون يضع الفرد حيال الاخلاق • فعندما تقول له (انت مجنون •• يجيبها) بل رجل اخلاق الى ابعد حد[٩] •

وهذه الاخلاقية التي يبحث عنها دورنيمات هي الاتجاه المعاصر تماما في افكار مسرحه والاتجاه هذا ليس تحطيما لاخلاقية قائمة بل عرضها ليعطيك الطريقة فقط التي يمكنك بواسطتها تمزيق كل هذه الانسجة المهلهلة التي لا تحجب شيئا ولا تساعد في ايضاح رؤية معينة « انا لست مجرما فبين فعلتي وفعلتك فرق شاسع فانت استجبت لرغبة مخيفة •• اما انا فقد استجبت لقانون الاخلاق ، انت قتلت زوجك ، اما انا فاعدمت زوجتي »[١٠] •

ان الكائن الذي يلتمس او الذي يطبق قانون العدالة يخونها بصورة عادلة ، اي بالطريقة التي يحكم بها او يصدر قرارات الاعدام فهناك قلب حركي في نظام العدالة او في الاخلاق والقانون معا • سنوات طويلة وهو يصدر مثل هذه الاحكام ممسكا بالرقاب يطيحها وهو شاهد عيان فلابد من استخدام الشاهد الاخر الذي يكون البديل عن زوجته • لقد اعتاد على رؤية الذنب لانه اصبح واحدا اما الان فهو يشتاق الى الذنب • لابد من ضحية جديدة ليكون قادرا على ان يظهر بمظهر الجلاد • لابد من أن أسوق الاخرين بالقوة والضعف او على الطريقة العكسية احملهم على الاستسلام • وهذا ما حصل عندما اعترفت انها قاتلة وبعد طلبه هذه واجابتها بالايجاب صرح لها انه قاتل • فاى عقاب يستحق ؟

هذه الخلفية من حياة المدعي العام تنتهي وتبدأ الان علاقاته الاجتماعية والسياسية وتتمثل بعلاقته مع الوزير وبينه وبين (سان كلود) الذي يأتي لتنظيم عمل حزبي في بلاد اخرى ، ومن خلال هذه العلاقات نلتمس وضع الطبقات الاجتماعية في المجتمع الاوربي المعاصر • تتداخل المسرحية اكثر وتغرق في مشاكل الشخوص الذاتية • والملاحظ ايضا هو وجود ظاهرة الاعتراف او التكلم عن السيرة الذاتية لحياة كل شخص منهم وتعرض المنلوجات المتتابعة العلاقات الميكافيلية التي تظهر بشكل فاضح •

الكل يصبح عشيق زوجة المليونير سابقا وزوجة الحاكم حاليا ، الوزير يرتاد رئاسة الوزارة ليودع الحاكم في مستشفى المجانين ، الكونت يهرب ، والكونت منذ بداية المسرحية في هروب مع نفسه ، هرب الى افريقيا وحاول ان يكفر عن ذنوبه لكنه فشل وعاد ثم هرب مرة اخرى • وبعد ذلك يبدأ (ميسيسبي) بادانة هؤلاء ومحاكمتهم تخفض رتبة (سان كلود) ويطرد ايضا ويهرب بواسطة السفارة الامريكية وبعد ذلك تبدأ زوجة(ميسيسبي) شرب القهوة حتى تموت • وبعد ذلك تعود المسرحية من جديد كما قدمها (سان كلود) الذي يصاب بطلق ناري عند البداية ونجد ان الخاتمة المسرحية Epilogue هي ذاتها البداية •

اما في مسرحية (النيزك) وعلماء الطبيعة فيتخذ من موضوعهما فكرة علمية طريفة ، والغريب في ذلك ان المسرحيتين تذكرنا بالوحدات الثلاث الكلاسيكية في المسرح Three uities وحدة الزمان والمكان والحدث • فالاولى (النيزك) استخدمت موت الاديب وبعثه على شكل شهاب مضيء كان هو موضوع الرمز للنيزك في المسرحية • وهذا هو التشابه الثاني بين موضوعي المسرحيتين اذا عرفنا ان المسرحية الاخرى تتخذ من المخترعات العلمية موضوعا لها •

في مسرحية (علماء الطبيعة) احد رجال العلم يتوصل في ابحاثه الفنية الى سر رهيب هو قدرته على تدمير الكون وكان خوفه كبيرا من شيء غير موجود هو تسرب المعلومات الى دول اخرى تستخدمه في حرب لافناء العالم فيصطنع العالم الجنون ويدخل مستشفى المجانين وتبعث الدول الاخرى ايضا من يتجسس عليه حتى يقنعهم بان العالم في الخارج مجنون ايضا ـ وهذه لمحة ايضا ـ من لمحات مسرح اللامعقول ـ ولكن سرعان ما تنجلي الفكرة التي يرمي اليها المؤلف عن الحيرة التي يقع فيها العالم وعن علاقته المترابطة بالدول وبالبحوث العلمية ويقول (دورينمات) عن (المسرحية) ان العلماء كانوا يتصورون دائما ان يظلوا بعيدين عن السياسة •• يدرسون ويبحثون من اجل العلم والحقيقة وأنه ليس مهما ابدا ان تستغل ابحاثهم للحرب والقضاء على البشرية ••)[١١]

في هذه المسرحية يقود المؤلف ابطاله الى الرجوع الى الذات كوسيلة من وسائل التريث العقلي والتحكيم بالنفس والعودة الاصيلة الى الانسانية • بالرغم من ان موضوعها مطروق اكثر من مرة في المجالات الفنية •

ولئن استخدمت المسرحية الاتجاه العلمي كاسلوب مباشر نجد ان مسرحية الشهاب (النيزك) تلقى الموضوع هذا جانبا وتأخذ الجانب الانساني منه معتمدة على الاسطورة الدينية في ذلك ٠

ان اسم النيزك لا يتردد ذكره في المسرحية وانما استخدم كرمز فقط ، فهناك اديب حضرته الوفاة وبعث من جديد وخلال مدة بعثه الى نهايته مرة اخرى يمارس عملية الاحراق الذى يفعلها اى نيزك يسقط ٠

يعود دورينمات الى فكرة استخدام المقدمة كوسيلة، فنجده يستعين بمقدمة تسبق عمله الفكرى ليدع القارئ والمشاهد يتسلسلان مع احداثه بالتدريج دون ان يقحمهما بالموضوع فجأة ، واعتقد بانه استفاد كثيرا من خبرتــه كروائي في تكنيك مسرحياته كما لاحظنا تأثير ذلك عـلى مشاهده الطويلة واحاديثه والكلمات التي تنفــرد الشخصية في طرحها ٠

النيزك الان هو الاديب يحرق من حوله ولا ادرى لم خطرت فكرة مسرحية (الجلسة سرية) لسارتر الموضوع المسرحية ام لبعث من دخل الموت وممارسة الحياة اثنــاء الموت ٠ ان القس يرجو من الاديب قبسا دينيا يدلل فيه على بعث ديني جديد يدلل ما يمارسه في حياته لكــن الاديب على عكس ذلك فالاموال التى يطلبها القس في انشاء المستشفيات والمدارس وانقاذ الجياع تجاب دعوته بـان ترمى جميع الاموال بالنار ويستمر الحوار ويذكر فــي عرض المشاهد ان القس ما زال يرمي بالاموال في النار والديالوج يرتفع حده بينهما حتى تحس ان كلماتهمــا تذهب مع الاموال في طريق واحد ، الى النار ايضــا ٠٠ وتستمر المسرحية في عرض الثقة بين القوى التى من اجلها يمتهن القس حق القراءة على الموتى والادعية ويصاب بخيبة كبيرة عندما يقول (انا كذلك لا فائدة مني " الفي العظة فينام الحاضرون ٠)(١٢)

يحس القس بالضيق ويرقد بجوار الاديب ثم يموت وتحمل جثته الى الخارج ٠

يستمر "دورنمات" في عرضه للعلاقات الانسانية واحدة بعد الاخرى ، علاقة الاديب بالمقاول علاقته مع زوجته، علاقته مع ولده ، الملاحظ ايضا ، ان هؤلاء جميعا موتى قبــل ان يلمسهم النيزك عكسه تماما ، فهو حي في موته يستطيع ان يشل اعمالهم (لا تدخن) « لا تشرب » ، كل أقفــال الامر هذه تصدر من ميت ويحاول المؤلف جاهدا ان يوجد علاقة بين المركز الذي تدور حوله المسرحية او الاطار فيتخذ من الاديب المحور ومن الاخرين المحيط الخارجي والـذى يربط بينه وبينهم شعاع واضح لا ينجذب الى طرف من الاطراف لانه قائم بذاته ٠ وعندما يتحدث الاديب عـن نفسه ايضا يعطى كافة المبررات لوجود هؤلاء من حولـه والحديث عن النفس مزية من مزايا مسرح (دورينمات)، رددها كما رأينا كعلاج او تنفيس ذاتي للتكفير عن الذنوب دون مبرر لان شخصياته دائما محصورة الاطر التــي يرسمها لا غير٠

فعندما تأتي « اولجا » وتتمادى في كذبها معه ، ويدخل الابن الذى يريد الثروة وحق النشر وتدخل زوجة الرسام التي سأمت وصفها كموديل والطبيب الــذى يئس من مهنته الانسانية هذه حتى يأمره بالانتحار ٠

اين الخلاص عبر هذه المتاهات ٠٠ وبعد هذا التعاقب من السقوط ٠؟ انه في جيش الخلاص الذى يرد في اعمال الكثيرين من كتاب المسرح المعاصر ٠ الرمز الذى استعمله للخلاص من ادران الحياة ومن آثامها كتنفيس من نوع خاص للالم وتفريغه في مكان آخر بغير ما قيل مستعينا بنشيد الانشاد الذى يردده جنود جيش الخلاص ٠وتمثيل البعث في هذه المسرحية واضح الى حــد بعيد يـوفي بالدلالة ٠ كما ان استغلال حادثة احياء المســيح لـ : « العازر » والواردة في انجيل يوحنا واضحة جدا ٠

يستعمل دورينمات التاريخ في بعض مسرحياتــه كواسطة غير مباشرة ، فالاحداث التاريخية غير موجودة اطلاقا وانما يصطنع هذه الاجواء ليرسم او ليطابق الفكرة المسرحية مع الاجواء التاريخية المناسبة لها ، فنجده في بعض الاحيان يحاكي التطور التاريخي وقوانينه لكنــه سرعان ما يبتعد عن ذلك عامدا مصطنعا الجو الذى ينبغي ان تسير فيه المسرحية ٠ ولو جردنا الاحداث التاريخيــة عن مسرحه واعطينا الشخوص دلالة معاصرة او استعفنا بالاحداث التاريخية احداثا ذات جو حديث لوجدنا ان الفكرة واحدة والغرض من ذلك يتضح ، فمســرحه التاريخي لم يكن لغاية التاريخ وانما لزيادة الفعاليـــة الكوميدية في تكتيكه المسرحي ٠ فالمسرحتان (رمولوس العظيم) و « ملاك يهبط في بابل » يختلفان عن مسرحياته السابقة اختلافا كبيرا ، لكننا لا نستطيع ان نقــول ان

اتجاها جديدا قد حدث في مسرحه بدليل ان ما يقدمــــه في مسرحه التاريخي يكاد ينطبق من ناحية مسار الحوادث واتجاهها مع مسرحياته السابقة اضافة الى ما ذكرنـــاه حول افكاره في مسرحه هذا ٠

ان ما نشاهده في مسرحية « رومولوس » المسبوكة بعناية فائقة (التمادي في السلب) ٠ الابتداء به والانتهاء **به ايضا وهذا لا يعني ان مفهوم التعادلية الذي اوضحناه اختلف ، بل نجده في هذه المسرحية يـزداد عنفـــا وسخرية ٠ ف « رومولوس » امبراطور الدولة الرومانية** الغربية ولا يستطيع ان يفعل شيئا امام هـــذا الخور والضعف في امبراطوريته ، ومن الناحية التاريخيـة ان « رومولوس اغسطولوس » آخر أباطرة الغـــرب (٤٧٥ – ٤٧٦) ٠ ويعتبر هذا التاريخ الاخير نهـاية الامبراطورية فعلا وبداية ما يسمى بالعصور المظلمة ٠ اى ان الجو التاريخي الخارجي للمسرحية كان مطابقـــا لحد ما للتاريخ الفعلي ٠ لكن الاحداث الواقعية لنهايـــة (رومولوس) تختلف عن المسرحية بعض الشيء وطريقة التصرف بمجريات الاحداث تدل على بعد في النظر وعمق في التصوير ٠

هنالك ثلاثة شخوص يتواجدون في المسرحيـــــة بصورة فاعلة وتتحد مسيرتهم في المسرحية ٠ الامبراطور والضابط (اسبوريوس تيتوس ماما) احد ضباط سلاح الفرسان والعدو الوجود نفسيا وفي المسرحية ايضـــا شخوص ثانوية تظهر في المسرحية لكنها لا تؤثر عــلى وحدة الشخصيات السابقة فنجد مثلا ان الامبراطور يبقى مسيطرا على المسرحية حتى الخاتمة ، ونلاحظ ايضا ان ذروة المسرحية Climax – وهذا تكنيك متعمد – يقع في نهايتها على خلاف الجو الذي اصطنعه في مسرحيته « النيزك » ، (علماء الطبيعة) ٠ واذا اردنا مناقشـــة الاسلوب الذى اتخذته المسرحية وفق الاسلوب التقليدى فاعتبر ان للمسرحية ذروتين اذا ما اخذنا الفعل الهابط او المنحدر في المسرحية بعين النظر Falling Action فالذروة الاولى تقع في بداية المسرحية عندما ترينا القمة التى وصل اليها الفعل خارج المسرح ليصل الى المحــل المناسب للفعل الهابط والذي تستمر المسرحية في تمثيله والذروة الثانية عبارة عن كارثة Cafastropho لا مميعة بصورة مدهشة كي تكون خاتمة غير تقليديـــة بعيدة عن مجريات المسرح الكلاسيكي ٠ ذلك بان قتل الامبراطور يخالف الحقيقة التاريخية لاسره وتعين الراتب الشهرى له ٠ كما ان تنازل « دوكر » القائد الجرماني هوتنازلدراماتيكي مضحك لانه وقع فريسة الحتمية التي اسقطت الكثير من الاعتبارات الدخيلةويمكن اعتبارالنهاية الحقيقية للمسرحية سابقة على نهايتها المطولة وباعتقادي ان نهايتها تبتديء بنوم الامبراطور ودخـــول الجيـوش حتى نخرج عن الملابسات التاريخية والاضافات التي يمكن ان تحصل بعد ذلك ٠

تبدأ المسرحية عندما يأتي ضابـط الفرســـان «الى روما » للتحدث الى الامبراطور في امر عاجل ، فلا يستطيع الدخول لان الاجراءات تمنع ذلك ولكن الحدث الــذي جاء من جل الاخبار عنه شائع بين الجميـــع وهو بدء دخول القوات الجرمانية الرومانية وانسحاب قـــوات الامبراطور الذي لا يهمه من امر قواته شيء فهو مهتـــم بالاكل ، وبأسئلته الملحة عن الدجاج والبيض ونجـــد استعمال المواجن يدل على مدى انهيار الامبراطور ٠٠٠ اما رمز البيض فقد ورد ايضا في مسرحية « شو » ،(جان دارك ولا ننسى ان من ملامح الامبراطور « رومـــولوس » شخصية (كاليغولا) عند « كامو » لان جنونهما يتشابــه في بعض التصرفات كما اناسم (كاليغولا) يتردد عدةمرات في المسرحية ٠

يتحدث الامبراطور مع الحاجبين ، ويحدثهم عـــن اعطاء اكرامية لهم ، ولكن من اين يعطي تلـك وهـــولا يمتلك غير وريقات تاجه الذهبي التي بدأت تتناقـــص تدريجيا ، فهو مدين الى الطباخ بمقدار كبير من المال والى حاجبيه ويبقى مديناالى نهاية المسرحيةعندما يعطي ورقتيه الاخيرتين الى «بايريه» ويصرفهما قبل دخــول القـــوات (الجرمانية) ٠

ماذا يفعل «رومولوس» والسوس يدب فيالامبراطورية؟ اينقذ دولة محطمة على حساب من ساعدفي تحطيمها ومما ساعد في ذلك لجوء (زينو) اليه هاربا من جبروتهم ٠ فعلى من يقع الخلاص ان وقع في المرة السابقة على يد جيشس الخلاص في النيزك يقع على تاجر الملابس الذي يريد ان ينقذ الامبراطورية بصفة تجارية ولكن هذا محال٠كيف يستطيع تاجر انقاذ دولة لقاء صفقة وبالاضافة اليهـــا تزويج ابنة الامبراطور له ، ويتضح بعد ذلك ان هـــذا التاجر هو الذي يزود جيش الجرمــان بالملابس ايضـــا

ويرمي المؤلف من ذلك الى ان الدولة العصرية المتطورة هي التي تكون السباقة في ميدان الحرب فرفضــن الصفقــة رفضا للمدنية الجديدة وهذا تفسير خاطىء لان بمجيء الجرمان كمحتلين دخلت الامبراطورية العصور الحالكة ويتضح هذا من بيع تماثيل الشعراء لتاجر التحف بثمن بخس فالسقوط قائم قبل العرض وبعده • وقبل الاحتلال الجرماني وبعده . فالمسرحية اذن تجسيد للســقوط والايغال فيه ، ولم يدع المؤلف للامبراطورية ان تسقط وحدها • زينو يهرب،الابنة وامها تهربان فيغرق الزورق الذي يقلهما • وزير الحرب بحجة بناء اسطول في دولــة اخرى ، يحاول الهرب في الوقت الذي تجري فيه المعارك في البر ، الضابط مستمر في نومه من فصــل الى آخر ، الامبراطور متهم بالخيانة •••

هذا هو «رومولوس » شخصية تاريخية يمكن استغلالها الى ابعد حد ، لكن المؤلف عطاه صفة بطولية لما يجب فعله ، وما لا يجب اطلاقا • اوقعنا في صدق الحقائــق التاريخية ولا يمكن ان نضفي جوا اخر للمســرحية لــو حاولنا الابقاء على جو اخر ، فهي سخرية عميقة تنتقــل من مشهد الى اخر ، فعندما يدخل ضابط الفرســان على الامبراطور يقول له الاخير : رمولوس : •••• ولــماذا هذا الارهاق الشديد يا اسبريوس •

اسبريوس : من اجل ان تحيا روما •

رمولوس : روما ماتت منذ وقت طويــل ، انــك تضحي بنفسك من اجل جثة • انت تحارب مــن اجــل شبح • ان البلد الذي تعيش من اجله ليس اكثر مــن قبر • اذهب لتنام ياحضرة الضابط • ان عصرنـــا قــد جعل بطولتك مجرد وهم • (١٣)

اية سخرية ابعد من هذه ، انها كلمة رثاء على امــة تشهد موتها ، الامبراطور يرفض الحرب حتى يدخــل الجرمان « روما» دون قتال ونلاحظ جو العقاب المسيطر، روما تنهار يجب عليها ان تدفع ما اقترفته من شرور • المدينة طردت السيدة فلتحكم على البقال بالاعدام ، اهلها هربوا خوفا من المحتلين دون الدفاع عن وطنهم • وانــا الامبراطور الوحيد الذي وصفوه جميعا بالخيانة ما يزال باقيا يشهد قدوم الجرمان لينهوه ، انه تولى تصفية هذه الامبراطورية التي تخون نفسها وعندما تقول له زوجته بانك مجنون يتهم العالم بالجنون وهذه الفكرة جسدهــا في مسرحية علماء الطبيعة ايضا •

وعندما تدخل القوات في صباح اليوم الثاني،يطلب الامبراطور مزيدا من البغي ويتفقد احــوال دواجنــه ويصرف رعاياه بعد ان يقدم لهم اخر ما يملك من اوراق ذهبية في تاجه حتى يدخل « ادوكر» القائد الجرمانــي الذي يعامل (رومولوس) باحترام فائق ويظهر لــه نيته في عدم قتله وانه يحترمه لما سمعه عن رغبته فــي السلام ولكن ما الامر ، انه اصبح تحت الامر الواقــع لان ابن اخيه هذا المقاتل الذي لا يكل من تدريب نفسه ليل نهار يريد ان يغزو العالم كله ، ويظهـــر ان القائــد الجرماني مثله يحب هواية تربية الدواجــن فوضــع دوريتمات الفاتح والضحية كما وضع القاتل والقتيــل او الحاكم والمعدوم على صعيد واحد • الاثنان يخافان ، وهذا الخوف دفع «ادوكر» اذن ، الخوف من مستقبله الذي يتوقعه (لابد ان اقتل انا ايضا) • تتحطم الامبراطورية والضابط اسبريوس ما زال نائما •

اما (مسرحيته) الملاك يهبط في بابل «والذي يأخذ من المدينة اسمها الصوري فقط والاشخاص التاريخية ايضا، فالسلطات هنا متساوون بالضبط والدقة المتناهية فالشحاذ عاقي هو المسيطر على المســرحية ردحا كبيرا وذلك لا يعني الغاء لدور «الملك» • فهناك امر يصــدر في منع التسول منعا باتا ، ينصاع كل المتسولين لهــذا الامر ويدخلون دوائر الدولة الا الشحاذ « عاقي «الذي يأبى • فنجد الشعارات الكثيرة في المدينة تدعو الى افكار جديدة وتندد بالشحاذ والملك الذي يأمر بازالة اثار الفقر نجده بعد ذلك يقع فريسة الشحاذ عاقي الــذي يدعوه للتسول فنجد الملك ينقلب الى شحاذ يدخل مباريــات في الشحاذة مع شحاذ محترف ، ونتيجة المباراة كانت واضحة فالشحاذ لبق يعرف كيف يستدر المال من زبائنه المختلفين من غانية وجند • الشحاذ يفهم فن الاقنــاع والملك يفتقر الى ذلك وتحدث الطامة عندما يهبط الملاك وبمعيته الفتاة الجميلة التي تقع في حبائــل الشــحاذ الملك • ويأتي دور الشعب في استلهام الحادثة لهبــوط الملاك الى الارض فيتخذون من ذلك رمزا في اقناع الملك بالزواج منها •• لكنها ترفض ذلك ، لانها هبطت مــن اجل ان تتزوج شحاذا لاملكا وتتردد بين هذا وذاك افكار متنوعة • كما ان الشحاذ استطاع ان يقنعها بالمجيء معه والذهاب الى عالمهم ، عالم النوم في توابيت الموتى وسماع قصائد الشعراء ، لكن (عاقي) لا يســتمر بالشــحاذة ويستطيع ان يضحي بها مقابل اعطاء الجلاد مكتبته ويتم ذلك فيلبس ملابس الجلاد ويعطيه كتبه بعــد ان كان يرفض ان يكون موظفا في الدولة ، لكنه الان مع الملــك ويفكر الملك بتقديم مكافأة له ، وبعد ان ترفض الفتاة الزواج منه يامر الشعب يأمر « عاقي » الذي اصبح جلادا دون علم الملك بقتلها ، لكن عاقي يأخذها معه الى الصحراء ويذهبان معا نحو امل جديد وخلفهمــا مجموعــة مــن الشعراء •

ان المسرحية لا تختلف اختلافا كبيرا في صورها الذاتية والفكرية فهي تعطي لنا المزيد من الاحداث المنفصلة والمتباعدة فالنباراة التي يدخل فيها كل من عاقي والملك لا تؤثر على سير المسرحية ولو انفصلت عنها لما اختلف بناؤها قط وهذا الشيء ايضا نجده في « زواج مسيسبي» عندما يحاول السيد (مسيسبي) اقناع زوجة المليونير باتمام الصفقة بينه وبينها او بالمنلوجات الطويلة التي تعترض جو الكثير من مسرحياته . كما ان ادخال الجانب (الكهنوتي ، والديني)في مسرحه يعكس الطابع التأثري في مسرح دورينمات ولا يقدم لنا فكرة صميمة تامة .

لقد ولج مسرح دورينمات عوالم متعددة وكأنه ابحر الى مجاهل النفس الانسانية في صراعها مع العالم الخارجي ان دورينمات مؤلف مسرحي لا ينتمي الى مدرسة خاصة ولا يمكن ان نعتبره وفق مدرسة سابقة ، فمسرحه اذن يمتاز بميزات تخص مسرحه فقط ، وفكره ايضا ، كما ان المطابقة التي يمكن ان تحدث بين مسرحياته واعماله الروائية تدلنا على مدى العمق الذي يتميز به فكر «فردريش دورينمات » الذي يرتفع اسمه اليوم عاليا ويقرن باسماء الكتاب العالمين عند الشروع باعطاء جائزة نوبل .

ان مسرح دورينمات بحوادثه المكثفة المتنوعة يصطنع الجو الكوميدي الشبيه في بعض الاحيان بالجو الذي يتبناه مسرح اللامعقول ، كما انه يتخذ من التكنيك الكوميدي مسرحا لاحداث متناقضة متباعدة ومتقطعة في بعض الاحيان . « ودورينمات يصف نفسه : بانه مهندس **ضحك ! . اي انه يجعلك تضحك بهندسة ، او لاسباب** هندسية ، او يجعلك تضحك رغم التناسب والتناسق الهندسي والمنطقي في مسرحياته . » (١٤) .

ولمسرح دورينمات ايضا ميزة خاصة كانت السبب في سرعة انتشار مسرحياته في انحاء العالم ، وهي الانفراد دون سواه بالطابع (التعبيري Expressionism) دخل فنه الكوميدي واعتقد ان هذا الجانب من مسرحه اكتسبه من المسرحي الشهير « سترندبرغ » (١٥) ، كما ساعد في ذلك ايضا التزامه الى حد بعيد بالافكار التي يعتقد القارىء انها تشكل فلسفة معينة خاصة به في مؤلفاته المختلفة . ترى هل يستطيع مسرحنا ان يخلق جوا كوميديا معاصرا شبيها بالمسرح الذي كتبه دورينمات .

---

(١) فيما يتعلق بحياة الكاتب اخذت من مقدمات مسرحياته ورواياته

(٢) اوديت اصلان . فن المسرح ج١ . ترجمة د. سامية احمد اسعد ص ٤١٦ .

(٣) نفس المصدر ص ٤١٦

(٤) فردريش دورينمات . هي وعشاقها وثلاث مسرحيات اخرى . ترجمة : انيس منصور . ص٢١ ع (٧٠) .

(٥) جون جاستر . المسرح في مفترق الطرق ت. سامي خشبة ص ٤٩٤ .

(٦) نفس المصدر . ص ٤٩٥

(٨) الاتجاه الفني :

قطع للتسلسل التاريخي في اثر ادبي او مسرحي بايراد احداث او مشاهد وقعت في زمن سابق المورد الكبير ص ٣٥٣ .

(٨) هي وعشاقها وثلاث مسرحيات اخرى ص ٦٧ .

(٩) المصدر نفسه ص ٧٣ .

(١٠) المصدر نفسه ص ٧٣.

(١١) المصدر نفسه ص٢٥.

(١٢) فردريش دورينمات . النيزك . ترجمة : د. مصطفى ماهر . من المسرح العالمي ص ٦٦ ع ١٠ .

(١٣) هي وعشاقها ص ٢٧٢

(١٤) المصدر نفسه ص ٣٤.

(١٥) اوديت اصلان ص ٤١٦ .

ليلى ومجنون
أول أوبرا شرقية



عذير حاجي بكوف ملحن الاوبرا

د٠ سنان سعيد

لئن رافق شق قناة السويس افتتـــــاح اول دار للاوبرا (١) في الشرق /١٨٦٩/ بالقاهرة ، وعرض اوبرا (عايدة) لفردي على خشبتها ولاول مرة ، بمناسبة تدشين القناة ، فان اول أوبرا شرقية ـ اسلامية لم تظهر الى الوجود الا بعد مضي تسع وثلاثين سنة على ذلـــك الحدث المشهود ٠ وقد تحقق ذلك ليس في القاهـــرة ، حيث ظلت دار الاوبرا فيها تستضيف الفرق الاجنبية وتعرض الاوبرات الاوروبية ، وانما في مدينـــــة شرقية اخرى ٠٠ وهي باكو ٠

ففي المبنى رقم ١٠/وهو مبنى المســـرح الغنائي الكوميدى حاليا / بشارع شاؤميان المحاذى لشاطىء بحر الخزر (قزوين) في باكو جرى قبل ما يقرب من اربـــع وستين سنة العرض الاول لاول اوبرا في الشرقـــين



حقيقت رضا ييفا مثلت دور ليلى اكثر من الـــف ومئة مـــــرة ٠



حســين قولي سارابسكي مـــن الممثلـين الاوائـل لدور المجنون ٠

الاوسط والادنى / وفي الشرق عامة – كما يذهب الى القول بذلك بعض الكتاب الباحثين / ، وهي اوبرا (ليلي ومجنون) للملحن والاديب والكاتب الاذربيجاني عذير حاجي بكوف (١٨٨٥ / ١٩٤٨) .

لقد ظهرت في اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين بوادر تقدم ونهوض في حياة اذربيجان الاجتماعية والفكرية شملت ميادين الادب والفن . كما شملت العلوم والفلسفة ايضا . وفي هذه الفترة اخذ يبرز في اذربيجان لون من الادب جديد ، وهو الادب المسرحي ، الى جانب نشوء المسرح القومي .

وقدشهد مطلع القرن العشرين (الحفلات الشرقية) التي كانت تقام في باكو وشوشا والمدن الاذربيجانية الاخر ، متضمنة عروضا للمقامات والاغاني الشعبية والرقصات . وكانت ثمة اغنيات غير قليلة ، تترنم ببطولات الشعب واسعة الانتشار بين الناس . وغدت الاناشيد الثورية البطولية من عوامل الايحاء والتعبئة للحركة التحررية . وكان عمال باكو ، اثناء فترة المد الثوري (١٩٠٥ – ١٩٠٧) ينشدون في مظاهراتهم اغاني واناشيد حماسية ، ثورية ، كالمارسيليوز والاممية . وفي هذه الفترة اعيد نشر (مجموعة النغمات التركية) التي كانت قد طبعت من قبل الكاتب والصحفي والمربي (حسن زردابي)[2] . وفي عام ١٩١٠ بدأ الكاتب (بنياد زاده) ، وكان معلما ، باصدار طبعات من مجموعته النغمية « كشكول » .

وكان الموسيقيون والمثقفون ذوو النزعة الحرة يسعون الى احياء وتطوير افضل تقاليد الموسيقى الاذربيجانية ، وكانوا ، من جهة اخرى ، يدعون الى نشر انجازات الموسيقى العالمية ، ويطرحون ضرورة التعليم من الموسيقيين الكلاسيكيين الروس والاوربيين الغربيين . ففي تلك الايام ، كتب الصحفي والاديب (جليل محمد قولي زاده) في مجلته الساخرة الانتقادية « ملا نصرالدين » مقالا تحت عنوان (علم الموسيقى) يقول فيه : (.. ان ما تفضل به السيد المدير / يقصد مدير احدى المدارس – س.س / من ان علم الموسيقى قد انتقل الى اوربا من الاسلام – لكذلك في الواقع . وأنا على يقين من ان علم الموسيقى كان في الحقيقة موجودا بعربستان / بلاد العرب / يوما ما .

ولكن ما ان ظهرت تفاسير ورسائل المفسرين والمجتهدين والشراح ، الى الوجود ، حتى ولى علم الموسيقى هاربا ، ومضى الى سبيله .

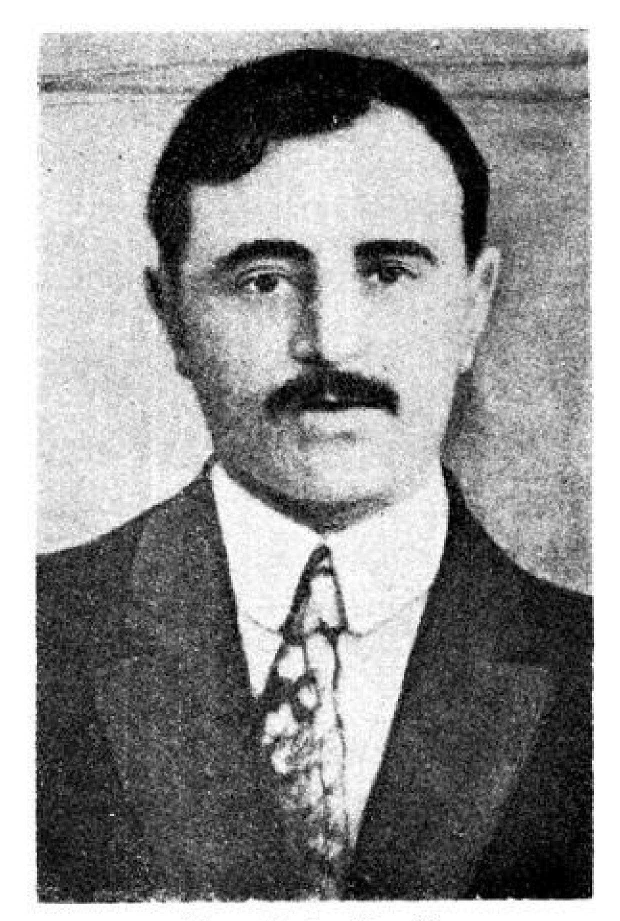
اجل .. اذا تناولنا التاريخ ، نرى اشياء كثيرة: نرى ان موسيقى الكمنجة في عربستان كانت ذائعة الصيت من العالم ، يوما ما . ولكننا اذا نشرع بتصفح التاريخ ، نرى في الاخير انهم في الكنيسة الكاثوليكية بايطاليا يؤدون حتى فريضة العبادة بمرافقة الموسيقى، ونرى .. ان امثال بتهوفن وموتزارت وهايدن وشومان وشوبرت ومندلسون وغيرهم من المانيا قد رفعوا علم الموسيقى الى اوج العلى ، نرى .. امثال غلينكا.في روسيا، وقد اضفى الروعة على الالحان القومية التي ينشدها الفلاحون الروس ، بحيث نجد الناس يترحمون على غلينكا الروسي كلما دار الحديث عن الموسيقى على وجه الارض قاطبة »[3] .

وكانت اوبرت (الامير ايغور) و (يفغيني آنيكين) و « بوريس غودونوف » و (فاوست) وعايدة والاعمال الاخرى المقدمةمن قبل فرقفناني الاوبراالروس، ومن بينهم المغني الكبير (شاليابين،الى جانبعزفالمؤلفات السمفونية (لجايكوفسكي) و (بتهوفن) و (ريمسكي كورساكوف) و (موتزارت) و « فاغنر » وغيرهم من الكلاسيكيين في باكو أمرا جديدا مشهودا في حياة آذربيجان الفنية ، ودافعا محفزا للتفكير في الموسيقى القومية والعناية بها والرغبة في تطويرها[4] . فمع مواصلة الموسيقى القومية الفنية والعريقة الجذور لتطورها في مطلع القرن العشرين ، كان تقديم الموسيقى الروسية والغربية في آذربيجان يهيء المناخ المناسب والملائم للنشوء والتطور اللاحق المنظم للموسيقى السمفونية ومن الاوبرا .

كما ان تاثير الثورة الروسية الاولى / ١٩٠٥ / لم يكن قليلا على بعث الحياة في الحركة الفكرية والادبية والفنية .

في هذه المرحلة المعقدة ، الحافلة بالاحداث السياسية والاجتماعية المهمة في تاريخ آذربيجان كتب عذير حاجي بكوف ليبرتو اوبراه الاولى (ليلى ومجنون) على أساس منظومة الشاعر الكبير محمد فضولى تحت الاسم نفسه ، وتم العرض الاول للاوبرا بنجاح في الثاني عشر من يناير / كانون الثاني عام ١٩٠٨ .

ولد (عذير عبدالحسين اوغلى حاجي بكوف) في بلدة (آغجا بديع) ، قرب شوشا من اعمال اذربيجان في الخامس من ايلول عام ١٨٨٥ ، ودرس في مدرسة المعلمين ببلدة « غوري » في جورجيا . وبعد انهاء دراسته في عام ١٩٠٤ قدم الى باكو . ومارس التعليم والكتابة في الصحف واكمل دراسته الموسيقية في موسكو وبتربورغ/لنينغراد/ في الفترة (١٩١١ – ١٩١٤) . ووضع ، بعد النجاح الكبير الذى احرزته اوبرا (ليلى ومجنون) ، أوبرات (الشيخ صنعان) /١٩١٠ / و « رستم وزهراب » /١٩١٠ ، و (الشاه عباس وخورشيد بانو) و (اصلي وكرم) /١٩١٢/و (هارون وليلى) /١٩١٥ –[5] . وكانت بمثابة صيحات احتجاج على العرف الاستبدادي والاقطاعي كوميدياته الموسيقية (الزوج والزوجة) ١٩٠٩/ و(ليكن هذا ولا يكن ذاك) /١٩١٠/و (آرشين مالالان/ بائع الاقمشة المتجول)[6] /١٩١٣/ التي لقيت صدى واسعا ، واحرزت شعبية عريضة ، وصورت في فلم سينمائي عام ١٩٤٦ ، واعيد تصويرها في فلم بالالوان للشاشة العريضة بعد ذلك باكثر من عشرين عاما . والف عذير حاجي بكوف العديد من الاغاني والكانتاتات



× عذير حـــاجي ×

والرومانسات • وكانت اوبرا (كور اوغلي) قمة ابداعه /١٩٣٧/، وهي في موضوع بطولي ملحمي . تعالـــج انتفاضة شعبية في تخوم القرنين السابع عشر والثامن عشر • ولم يتوقف نشاط عذير حاجي بكوف عند هذا الحد ، فقد اسس مدرسة موسيقية ، بعد الثورة ، واصبح في الفترة /١٩٣٨ ــ ١٩٤٨ – استاذا في الكونسرفاتوار الاذربيجاني فمديرا له • /يحمل المعهد الموسيقي المذكور اسمه منذ عام ١٩٤٩/ • وفي عام ١٩٣١ قام بتنظيـــم اوركسترا الالات الشعبية ، وفرقة الانشاد الحكوميـــة ١٩٣٦ ، وفي عام ١٩٤٥ اشرف على شعبة الموسـيـقى الشعبية باكاديمية العلوم الاذربيجانية • وقد منح عذير حاجي بكوف الذي يعتبر واضع الحجر الاساس للموسيقى الاحترافية ، ولفن الاوبرا القومية في اذربيجان لقب فنان الشعب في الاتحاد السوفيتي /١٩٣٨ /وانتخب عضوا في اكاديمية العلوم الاذربيجانية /١٩٤٥/•وله كثرة من البحوث والكتب في تاريخ ونظرية الموسيقى واصــول دراستها وتدريسها (٧) •

وقد اعاد عذير حاجي بكوف ، صياغة اوبرا (ليلى ومجنون) وطورها من حيث التوزيع الهارموني لموسيقاها، والاداء التمثيلي لها • ان التنظيم الموسيقي للاوبرات الاذربيجانية التي وضعت قبل الثورة ، والتي تسمى اليوم باوبرات المقامات ، و الاوبرات التي تعتمـــد المقامات اساسا لها ، يختلف عن تنظيم الاوبرات ، على نحوماكان مألوفا لدى الشعوب الاخرى • فلقد كانـــت (اللهجة الرئيسة) فيها ــ على حد تعبير حاجي بكـوف ــ تؤدى بواسطة آلة (التار) (٨) بدلا من الاوركسترا • ويقــول (افر سياب بدل بكلي) وهـــو مـــن الملحنين والنظريين الموسيقيين وقادة الاوركسترا البارزين في آذربيجـــان ، ان ذلك كان طبيعيا وحتميا ، لعدة اسباب ، منهـــا ان المؤلف كان يفتقر ــ يوم وضع اوبراه ــ الى القاعـــدة النظرية المكاملة التي تعينه على تلحين عمل اوبـري في صيغة الاوبرا الاوروبية ، ويعترف عذير حاجي بكـــوف نفسه بذلك ، قائلا : « لم اكن اعرف ، يومئذ ، سوى اسس الصولفيج ، وكنت قد درستها وتعلمتها في /مدرسة المعلمين) . /مؤلفاته ، ج ٢ ، ص ٢٧٥ / ، ولو تسنى تاليف اوبرا، على النمط المألوف في اوروبا ، لـــم يكن يوجد هناك كادر الممثلين الذين يمكنهم اداؤها على خشبة المسرح • ثم ان المؤلفراعى المستوى الثقافي للمتفـرج او المستمع ، وقدرته على التفهم والاستذواق الفني ، من ذلك الوقت (٩) •

وظلت اوبرا (ليلى ومجنون) تتمتع بنجاحها ،وهي لا تزال تستحوذ حتى يومنا هذا على حصة الاسد فيايام اي موسم من مواسم مسرح الاوبرا في باكو • ولا يجري عرض لها الا وقاعة المسرح غاصة بالمتفرجين • يقــول (افراسياب بدل بكلي) : « من النادر جدا ، في تاريـــخ مسارح الاوبرا العالمية ان يعرض عمل فني ما في مدينة واحدة ، مدى ستين سنة وبصورة متتابعة في كل موسم مسرحي ، وان يجتذب فضلا عن ذلك متفرجين و مستمعين اكثر من اي عمل اخر من اعمال الاوبرا »(١٠)• وما قالته احدى الفنانات اللواتي عاصرن تاريخ اوبرا (ليلى ومجنون) من انها ، خلال خمس وعشرين سنة واربعة اشهر من حياتها الفنية مثلت دور ليلى اكثر من الف ومئة مرة(١١)، دليل على ما حققته هذه الاوبرا من نجاح •

فما سر هذا النجاح ؟

يقول فنان الشعب في الاتحاد السوفيتي قره قراييف ، وهو من ابرز الملحنين المعاصرين : «...مهما تكن اوبرا (كور اوغلي) غنية ، رفيعة المستوى من الناحية الفنية ، فانها لا تطغى على اوبرا (ليلى ومجنون) . ان لليلى ومجنون مكانة خاصة في قلب الشعب الاذربيجاني، وهي مكانة ابدية . ان عذير حاجي بكوف لم يكرر نفسه قط . وهذه الميزة تلفت النظر بجلاء اكثر ، اذا ما استعرضنا ابداعاته كلها . ان فن عذير حاجي بكوف في اوبرا ليلى ومجنون قد تمازج بصورة عضوية مع الابداع الشعبي المتمثل في المقامات التي توارثناها عبر العصور . والدليل الساطع على ذلك ما يكنه شعبنا ، منذ سنوات ، لهذه الاوبرا من محبة لا ينضب لها معين . ولقد نجح الملحن في الاستفادة من مختلف المقامات ، على نحو خلاق ، بارع للتعبير عن ذات هذه الصورة او تلك ، وابراز روحها على نحو دقيق وطبيعي . واجا دحاجي بكوف ربط المقامات التي تعبر عادة عن معنى مجرد ، كالحب والفرحة والحزن ، بالحركة على خشبة المسرح وبداء الممثلين . وهنا يكمن ، في رأيي ، احد اسباب النجاح الكبير الذي حققته اوبرا (ليلى ومجنون) على مسرح الاوبرا الاذربيجانية ، ولهذا بالذات فقد عاشت هذه الاوبرا ، حتى الان ، وستظل تعيش » (١٢) .

لقد ادرك عذير حاجي بكوف اهمية المقامات التي تشكل مصدرا غنيا يمكن ان يغذي اي ابداع موسيقي حديث . وهو القائل : « لقد آمنت باستطاعتنا ، اذا عالجنا موسيقى المقام الاذربيجاني بصورة مبدعة ، ان نرتفع بها الى ارفع مستوى » لقد الفت اوبرا (كور اوغلي) باسلوب حر الى حدما . ولقد كشفت الايام ان الاوبرا استطاعت ان تجد سبيلها الى قلوب جماهير المتفرجين . ومرد ذلك هو انني عندما وضعت الاوبرا ، اعتمدت بالدرجة الرئيسة على نظام المقام في النص الموسيقي لها ، وفي خيالي الابداعي (١٣) » ويضيف قائلا : (.. ان مقام (سيكاه) له اهمية عاطفية غنائية . ولهذا فانني الجا الى هذا المقام ، لدى موسقة مشاهد الحب في اوبراتي . وعندما يتوجب التعبير عن الظلم الذي يتعرض له الشعب، على ايدي الطبقات المستغلة / بكسر الغاء المتعسفة المستبدة ، فانني استخدم مقام (الجهاركاه) . وهناك مقام (ر ست) الذي يحمل طابعا رجوليا ، فرحا ، ويتميز بروح نضالية » (١٤) .

يقول فريدون شوشينسكي ، وهو باحث موسيقي، في كتابه (موسيقيو آذربايجان الشعبيون) : « كان عذير حاجي بكوف يقيم المقامات تقييما صائبا وعاليا ، وكان يرى في نغماتها تعبيرا عن اماني الشعب وتضحياته ونضاله ، وثقته الكبيرة بالمستقبل . ومن المعروف ان الملحن الكبير قد ألف اوبرا (ليلى ومجنون) التي تعتبر الحجر الاساس لاوبرانا القومية ، على أساس المقامات وهذا العمل الفني يثبت مدى استفادة عذير حاجي بكوف **وبراعة كبيرة ، من الموسقى الشعبية . وكان عذير حاجي بكوف يكرر توصية الملحنين الشباب بتناول المقامات الجية التي تضطلع بدور كبير جدا في تطوير الموسيقى الاذربايجانية ، بعناية ، والعمل على الحيلولة دون ضياعها** »(١٥) .

واثمرت البذور التي زرعها عذير حاجي بكوف، ونشأ على يديه ، وبعده ملحنون حققوا نجاحات كبيرة في هذا المجال ، مسترشدين بنظرات حاجي بكوف حول شعبية الثقافة والموسيقى . فقدموا ، بين ما قدموا من اعمال موسيقية ، اوبرات وباليهات وسمفونيات ومقامات سمفونية تقدم وتعزف في العديد من الاقطار . فمؤلف (فكرت اميروف) (شـور) و « بياتي شيرز » و (اوفشار) وغيرها ، مثلا ، تعزف في (بوسطن) بالولايات المتحدة ، و (لايبزك) بالمانيا . و (مقام راست السمفوني) لنيازي يعزف ، هو الاخر ، في اكثر من بلد .

والى جانب كل هذا وذاك ، يمكن ان نعزو احد أسباب نجاح أوبرا (ليلى ومجنون) الى الروح الموسيقية للشعر الذي نظمت به القصة المأساوية من قبل الشاعر الفذ محمد فضولي ، وهو شاعر قل من لا يحفظ لهشعرا في تلك الربوع ، وغيرها من الاقطار الناطقة بالتركيه(١٦) .

تقول الدكتورة (زمفيرا صفروفا) : « ان اول عمل لفناننا الكبير عذير حاجي بكوف وهو اوبرا (ليلى ومجنون) بعث لدى فناني العديد من الشعوب الرغبة في ابداع مؤلفات مماثلة . ولقد كانت مؤلفات الملحن التالية ـ وهي كوميدياته الموسيقية اوسع شهرة .(١٧)» . والواقع ان هذا التأثير الملهم تعدى الموسيقيين الملحنين الاذربيجانيين الذين حذوا حذو حاجي بكوف فالفوا على غرار ما ألف ، الاوبرات والاعمال الموسيقية الاخرى . ففي

عام ١٩١١ وضع الملحن الجورجي المعروف (ساشــا / الكسندر / اوغانيزا شفيلي) / ١٨٨٩ – ١٩٣٢ / اوبرا (فرهاد وشيرين) على أساس منظومة الشاعر « نظامي كنجوي) / القرن الثاني عشر / ، بالتعاون مع المغنــي الاذربيجاني (جلال قار ياغدي) ، وكان للاوبرا الرائدة (ليلي ومجنون) تاثيرها على « فرهاد وشــيرين » • ويعترف(آرمين تيكرانيان) ، مؤلف اول اوبرا ارمنية وهي اوبرا (آنوش) بهذا التأثير ، هو الاخر • فهــو القائل ، مخاطبا عذير حاجي بكوف في مأدبة تكريميــة اقيمت له في باكو بمناسبة عرضــ اوبرا (آنوشــ) فيهــا عام ١٩٣٩ : « • • ان النجــاح الكبير الذي احرزته اوبراكم (ليلي ومجنون) والتي عرضــت لاول مرة في عام ١٩٠٨ ، كان بمثابة الملهم والمشجــع لي • فبفضلكم شرعت بتلحين اوبرا (آنوش) وهي اول اوبرا ارمنية ، واستطعت ان اقوم بعرضها بمشاركة الفنانين الهواة في الكسندروبول « لنينا كان حاليا » عام ١٩١٢ »(١٨) •

ان تمثال عذير حاجي بكوف الذي اقيم في مدخــل مبنى الكونسرفاتوار الاذربيجاني ، لابسط رمز لتقدير يستحقه ، من قبل شعبه الذى خاطب وجدانه ، وعبر عن تطلعاته ، وترنم بامنياته ، وقدم له الكثير من العطاء •

وتتألف اوبرا (ليلي ومجنون) من اربعة فصــول تتضمن ستة مشاهد • تصاحب الاوركسترا السمفونية عرضها ، مع عزف احادى على التار يتخلل العرض فــي بعض المواقف •

هوامش

(١) وهي دار الاوبرا المعروفة التي اتت عليها النيران بسبب حريق نشب فيها قبل بضعة أشهر •

(٢) اصدر أول جريدة في اذربيجان وهي جريدة (اكينجي) عام ١٨٧٥ •

(٣) جليل محمد قولي زاده • مؤلفاته • باكو ١٩٦٧ ، ج٢ ، ص ٣٨٥/٣٨٤ •

(٤) تاريـــخ الادب الأذربجاني • باكو ١٩٦٠ ، ج٢ ، ص ٣٧٣/٣٧٢ •

(٥) الانسيكلوبيديا الادبية الموجزة • موسكو ١٩٦٤ ، ج٢ ، ص ٢٣ •

(٦) عرض فلم لاحدى كوميدياته الموسيقية في العراق •

(٧) دائرة المعارف السوفيتية الكبرى • الطبعة الثـالثة • موسكو ١٩٧٠ ، ج ٥ ، ص ٦٣٦ •

(٨) آلة وترية شعبية شائعة في اذربيجان وجورجيا وارمينيا وايران •

(٩) افراسياب بدل بكلي • حية دائما ، فتية دائما • جريدة (الادب والفن) ، ٢٠ كانون الثاني ١٩٦٨ ، العدد (١٤٦٤) ٣ •

(١٠) المصدر نفسه •

(١١) المصدر نفسه •

(١٢) قره قرايبف • اول اوبرا في الشرق • جريدة (الادب والفن) ٢٠ كانون الثاني ١٩٦٨ ، العدد (١٤٦٤) ٣ •

(١٣) عذير حاجي بكوف • الشعبية في الموسيقى • مجلة الثورة والثقافة ، ١٩٣٩ العدد ٥ ص ١١١ ، ١١٢ •

(١٤) المصدر نفسه •

(١٥) فريدون شوشينسكي • موسيقيو آذربيجان الشعبيون • باكو ١٩٧٠ ص ١٤ •

(١٦) من شعراء القرن السادس عشر • عاش وتوفي في العراق • مدفون في كربلاء • نظم في ثلاث لغات هي التركية والفارسية والعربية يعد من اساطين الشعر التركي •

(١٧) زمفيرا صفروفا • رشاد نوري وكوميديات عذير حاجي بكوف جريدة (الادب والفن) ٢٤ تشرين الثاني ١٩٧٠ ، ص٣ •

(١٨) افراسياب بدل بكلي • حية دائما ، فتية دائما • جريدة (الادب والفن) ٢٠ كانون الثاني ١٩٦٨ ، العدد (١٤٦٤) ٣ •

حياة وأعمال المخرج الألماني أروين بسكاتور

ترجمة : عبدالله جواد

PISCATOR ERWIN

يعتبر من أهم الرواد الذين اوجدوا ودعموا المسرح السياسي في المانيا ، ولد من اب قس بروتستانتي ترجم الانجيل وان اجداده أيضا يتصفون بهذه الصفة (القس) أو أنهم من التجار . وقد عاش الى حد عامه الخامس في منطقة ريفية الا انه بعد ذلك انتقل مع والديه الى مدينة (ماربورگو) وعاش هناك في مدينة كئيبة بين العمال وأصحاب الحرف والبرجوازيين الصغار وفي هذه المدينة اكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة ، ولهذا لا نعجب من كون عائلته احست بالمرارة لتصميم الشاب لان يكون ممثلا وخاصة الجد حيث انه كان متدينا وزراعا . ومع هذا فقد اصر پسكاتور على فكرته وسافر الى موناكو لينظم الى مدرسة للتمثيل واسمها (گونك) وفي نفس الوقت كان يصغي الى اساتذة الجامعة في مادة العلم المسرحي . وكذلك اشتغل في مسرح هوفثيتر دون مقابل وهنا انفجرت الحرب العالمية الاولى وقد كتب في كتابه « المسرح السياسي عام ١٩٢٩ » : —

« لقد ابتدأت حياتي الحقيقية في اليوم الرابع من شهر آب ١٩١٤ » .

وبالفعل فأن تلك الايام العصيبة جعلت من هذا الشاب الذي بلغ العشرين من عمره شاعرا بالمسؤولية واهمية وجوده كأنسان . وقد كتب في ذلك الوقت ايضا قصيدة مؤثرة وهذا جزء من ابياتها الاخيرة : —

الآن يجب ان تبكي يا امي — ان تبكي
لانك قلت : بأني قد مت في المعركة
تذكري الجنود الصلبين كالرصاص
وكلهم كانوا يطلقون الرصاص كرجل واحد
لكنهم ماتوا كلهم ... انهم الان صامتون ...
متجمدون

وقد ارسل الى جبهة القتال عام ١٩١٥ في الفياندر؛ ومن ثم ارسل الى المسارح العسكرية المنتشرة في كل مكان من جبهات القتال وقد تعرف هنا على احد رجال المسرح الطليعيين القادمين من برلين واسمه Wieland Herzfelde وصل الى برلين عام ١٩١٨ ولاول مرة هنا تحقق من انه لايمكن ان يبقى الفن بعيدا عن الصراع السياسي والاجتماعي وقد استفاد من تجاربه المسرحية السابقة وخاصة في مونكو وفي مدن اخرى وكذلك من عمله في مسرحية « الفويزك » لبوخنر كما افاد من اشتراكه في الحرب والثورة السوفيتية ، كل هذه التجارب صهرت فنه واخصبته ليتبلور الى شيء جديد .

اما في سنة ١٩١٩ فقد وضع [١] K.H. Martin على مسرح Tribüne في مدينة برلين مسرحية ثورية تدعى Wandlung للكاتب [٢] E. Toller

اما في سنة ١٩٢٠ فقد اسس الشاب پسكاتور مسرحا في مدينة Königsberg اراداه يعرض عليه مسرحية لتولر غير انه قدم مسرحيات ا سترنبرج [٣] وفيدكايند [٤] وستيرنهايم ولم يدم بهذا المسرح الزمن اذ انه اغلق ابوابه . وقد عاد على أثر هذا الحادث ألى برلين ليقدم مسرحيات ذات طابع عمالي ومن هذه الاعمال مسرحية «الاعداء» لغوركي سنة ١٩٢٠ وقد استخدم في عرضه المسرحي حتى القاعة للمسرح وجميع الاماكن التي

يمكن ان يستفيد منها ، الا ان هذه العروض واجهت انتقادا حادا حتى من الاوساط ذات الميول اليسارية ، وبالرغم من أن بعض هذه العروض كانت مقنعة الى حد ما لكنها تفتقر الى ما هو فن • ولم يكن كل الحق بجانب النقاد اذ ان بسكاتور كان في اعماله هذه يبغي الوصول الى شكل جديد في العرض المسرحي وان الطريق الذي سلكه ليصل الى ما يبغيه كان ضروريا ، وقد امتازت جميع اعماله في برلين بهذا الطابع الجديد ، اعني اعطاء شكل جديد في العرض المسرحي •

اما في سنة ١٩٢٣ فقد اخذ على عاتقه ادارة المسرح المركزي في برلين متعاونا مع الكاتب : H.J. Rehfisch(٥) في تقديم مسرحيات لغوركي وروولان وتولستوي ، ومما هو جدير بالذكر اخراجه لكل من مسرحية (البرجوازي الصغير) لغوركي و (قوة الظلام) لتولستوي، واتجه في اعماله هذه نحو الطبيعية حيث انه في هذه الفترة وضع نصب عينيه في اخراجه للمسرحيات المذكورة اعلاه ، الحقيقة والواقع في كل ما يتعلق في عرضه المسرحي من ديكور وحركات تعبيرية (ميم) •

وفي خريف سنة ١٩٢٤ ترك بسكاتور المسرح المركزي في برلين ليقدم في نفس العام مسرحية Fahnen لـ A. Paquet (٦): وان هذه المسرحية تتناول عمال شيكاغو اثناء اضرابهم وصراعهم للحصول على حق العمل (٨) ساعات يوميا • وان هذا الصراع يبوء بالفشل لتفاقم الفساد ولتدخل البوليس وكذلك لقلة عدالة رجال القضاء • ولما كان النص ينطوي على طبيعة وثائقية روائية ولتقوية هذه الصفة ـ الوثائقية ـ في النص استعان بسكاتور بعرض صور مؤثرة حقيقية ودراماتيكية على الشاشة يتلائم مع سير الحوادث المسرحية ولاول مرة يستعان بالسينما في العمل المسرحي لتقوية هذا الاخير وجعله اكثر دراماتيكية •

وبهذا العرض اخذت مكانة بسكاتور تتثبت اكثر في برلين وخاصة من ناحية المسرح التعليمي ـ اذ صح تسميته ـ وان بريخت قد عالج هذا اللون لكن لحد الان من الناحية الادبية • غير ان بسكاتور وضع هذا اللون من الادب موضع التنفيذ اي من ناحية الاخراج والتكنيك •

في ١٢ تموز ١٩٢٥ عرض عملا اخر في برلين وهذا العمل ما هو الا مظاهرة سياسية وهي كعرض لمركة: Trozalledem وهذا العرض تعاون في اخراجه الى حيز الوجود كل من المؤلف لنص Gasbarra وبسكاتور وعرض اخر تم في سنة ١٩٢٤ وكان هذا الاخير ما هو الا تجميع (مونتاج) لخطب الاصلية وموضوعات مأخوذة من الصحف واعلانات جدارية وصور وافلام للحرب وثورة الشخصيات التأريخية وقد اجاد بسكاتور ببراعة في عرض الحقائق السياسية والدعاية بخط موحد ذي حيوية وطاقة اخاذة وفي قالب فني لا يرقى اليه التهئيل •

ومن هذا كله نتج لدينا عمل مؤثر حيث ان التناوب بين العمل الدرامي للممثلين والعرض السينمائي يتم في وحدة متجانسة، حيث اننا نرى على المسرح الشخصيات وهي تمنح الاوسمة من قبل الرايخستاغ وبعد هذا المشهد نرى مباشرة فلما يصور لنا الحرب ومئات الاموات والجرحى وهذا الاتهام يصل الى قلب المشاهد ويهز انسانيته ومشاعره •

وكان على بسكاتور ان يتجاوز المسرح الاعتيادي المتعارف عليه ، وللوصول الى هذه الغاية كان عليه ان يبحث عن وسائل اخرى اخراجية في سبيل ان يضع على المسرح نصا جديدا هو لـ : Paquet بعنوان Sturmflut في سنة ١٩٢٦ غير ان هذه الوسائل الجديدة لم تكن تمنعه الى حد ما ، ذلك لان عرضه لهذا النص المأخوذ من اسطورة والتي هي في نفس الوقت عرض لشخصيات سياسية مهمة كانت بحاجة الى وحدة بين وقائع الاسطورة من جهة ومن جهة اخرى الحياة الخاصة لهذه الشخصيات وبالاضافة الى هذا كله كون كل شخصية استخدمها كرمز • وفي نفس العام من سنة ١٩٢٦ قدم مسرحية (اللصوص) لشيللر وكان تقديمه لها يعد في ذلك الوقت مغامرة طليعية لم يسبق لمخرج ما ان اقدم على اخراج نص كلاسيكي كذلك • وقد اثارت هذه التجربة الجديدة في الاخراج كثيرا من المجادلات والنقد الطويل الذي كان له ابلغ الاثر في الاخرين أن ينظروا الى قضايا المسرح نظرة جديدة •

وقد عالج بسكاتور نص شيللر ليجعل منه نصا يتماشى ومقتضيات اللحظة الحاضرة وكان بعمله هذا خرق صريح لافكار المؤلف ؛ فعلى سبيل المثال ان بسكاتور اضعف شخصية الثوري المندفع بثورته لسبب شخصي وهو Karl Moor لحساب الشخصية الثورية الاخرى Spiegelberg التي تؤمن بالنظام والتي تثور لايمانها بالثورة •

ان هذا العرض اظهر لنا مشكلة جديدة وهي : ـ

هل بأمكان المخرج ان يتلاعب بالنص ؟

وان تلاعب بسكاتور هذا بنص الشاعر شيللر يضع امامنا امرين مهمين : ـ

اولا : — ان المخرج اصبحت له شخصية مستقلة تتصرف وفق ما تراه صحيحا ·

ثانيا : — ان المخرج تجاوز النص المكتوب واخذ يجرب ويطبق على هواه مختلف الاشكال على المسرحية التي يقوم باخراجها ·

وطبيعي ان مثل هذا الاخراج لهذه المسرحية لم يعد مثالا دائما يحتذى به ، اذ لو امعنا النظر في الامر فان العمل الفني لا تبقى له قيمة ولم يعد هناك من اسس وقيم متوارثة لكتابة النصوص المسرحية ·

ومع هذا فان اخراجه هذه المسرحية وبهذا الشكل اراد ان يثبت لنا بان بالامكان ان نبتعد عن الجو المدرسي المتعارف عليه في اخراج المسرحيات الكلاسيكية ولتكن هذه المسرحيات على مستوى معالجة المشاكل الآنية وان تواجه هذه النصوص الالام التي يعانيها الانسان الحديث ·

في آذار ١٩٢٧ قدم بسكاتور على مسرح Volksbuhne Gewitter مسرحية Uber Gottand ل : Ehm Welk وهي مسرحية تدور حوادثها في سنة ١٤٠٠ عن قرصان ثائر Klaus Störtebecker

وقد ارتأت ادارة المسرح ان تعالج المسرحية من وجهة نظر الطبقة العمالية والفقراء من الناس ، وقد ركز بسكاتور على هذه العبارة الموضوعة تحت عنوان الكتاب والتي تنص « ان هذه المسرحية لا تجري حوادثها فقط عام ١٤٠٠ » وعلى اساس معنى هذه العبارة اراد ان يبني اخراجه المسرحي لهذا النص · وفي سبيل الوصول الى ما يريد حشد طاقات وامكانيات هائلة · وفي عرضه للمسرحية وفق في جمع الماضي والحاضر في آن واحد مما هز نفسية الجمهور اثناء تسلسل حوادث العمل المسرحي ، مثال ذلك انه عرض فلما لشخصيات المسرحية وهي تمشي باتجاه الجمهور وفي نفس الوقت تتغير ازياؤها واقنعتها مصورا بذلك المسيرة الثورية للانسان عبر العصور ·

وقد استطاع ان يكون لدى المشاهد الشعور باحقية الثوار والثورة عبر العصور التي عايشوها حتى يومنا هذا · وقد كسب الى جانبه بهذا العرض جمهور المشاهدين وكذلك رجال المسرح غير ان ادارة المسرح التي يعمل لحسابها لم تكن راضية عن اخراجه ·

لذلك فان بسكاتور فكر في ان يجد مسرحا اخر تكون ادارته بيده وقد وجد ضالته في مسرح Piscatorbühne
الذي كان افتتاحه في الثالث من ايلول عام ١٩٢٧ — وكان يؤمل في ان يكون مسرحا حديثا مجهزا بأحدث الوسائل ·

ولتحقيق هذا المشروع تناقش مع المهندس المعماري (٧) Walter Gropuis الا انه لم يصل الى نتيجة معه ولكن من جهة اخرى استطاع ان يحصل على مسرح اخر وذلك بفضل مساعدة الممثلة الكبيرة وهي : — (٨) T. Durieux ذلك هو مسرح : — Nollendorflatz

وفي نفس عام ١٩٢٧ افتتحه بمسرحية Raspotin للمؤلف الروسي A. Tolstoj وهي تصور قصة الثورة الروسية ·

وقد اراد بسكاتور ان يخرج هذا النص على اساس انه قطعة من قصة الكون : اي مصير اوربا من عام ١٩١٤ الى ١٩١٧ وفي هذه المسرحية ايضا استعان المخرج بالمستندات التاريخية المضبوطة جدا والتي هي في الحقيقة القاعدة الاساسية للمسرحية ·

وهنا نجد ان العرض السينمائي وعمل الممثلين جاء ليتوحد بصورة منسجمة لا يرقى اليها النشاز او التفكك وكذلك من ناحية الالقاء للممثلين الذين كانوا من خيرة الفنانين ذوي الكفاءة والمعروفين آنذاك ، ويمكن القول عن هذا العمل بأنه كان تجربة ممتازة · وفي سنة ١٩٢٨ افتتح مسرح Piscatorbune بمسرحية Die Abentenuer des braven Soldaten Schwejk

وقد استفاد من هذه المسرحية برخت فيما بعد وذلك لوجود القيم الملحمية فيها ولو ان هذه القيم كانت من خلال النص ومن طرف بعيد : —

الجندي شفايك اثناء بحثه عن فرقته وهو تائه لا يدري اين يضع قدمه لكي يصل الى ما يريد — يحتاج الى تقنية مسرحية تساعده لاعطاء هذا الشعور الى الجمهور وقد قام بسكاتور بتهيئة هذه الوسائل فكان يبدو — الجندي شفايك — كما لو ان بساطا يدور به وعلاوة على هذا فقد برع الممثل الذي قدم هذه الشخصية فساعد كثيرا على ابراز الدور ·

ان مسرحية شفايك ارست دعائم شهرة بسكاتور ونظرا لكثرة الجمهور بقيت هذه المسرحية تعرض لغاية صيف ١٩٢٨ ولكن بسكاتور اراد ان يقدم مسرحية اخرى قبل انتهاء موسم عرض مسرحية شفايك وامام هذا الامر استأجر مسرحا اخر هو : Lessingth وعرض عليه كوميديا ساخرة تدعى Kunjunktur للمؤلف (٩) L. Lania في الثامن من نيسان عام ١٩٢٨ وهي عرض للصراع السياسي الذي يدور حول الحصول على البترول لذلك وجب على بسكاتور ان يستخدم التقنية والديكورات وغيرها ليحصل على نفس البيئة التي تجري فيها حوادث المسرحية ·

وفي نفس الوقت عمد بسكاتور الى تأسيس مسرح تجريبي في مركز مهم من المدينة وقد قدم مسرحيات عدة فيه ·

ومراقبة هذين المسرحين ولدت لدى بسكاتور متاعب جمة وخاصة من الناحية المالية بالرغم من ازدحام شباك التذاكر على مسرحية شفايك ·

وفي عام ١٩٣١ سافر الى روسيا حيث اشتغل هناك طويلا في فلم مأخوذ عن قصة روائية للمؤلفة (١٠)

Anna Seghers وكانت هذه معروفة ببراعتها في كتابة الروايات التي تتصف بالواقعية الاجتماعية · وعمل في الوقت نفسه بالاضافة الى النسخة باللغة الالمانية ، نسخة اخرى باللغة الروسية وكان هذا بمساعدة المخرج M. Doller اما قصة الفلم فهي تروي لنا اضراب صيادين المان عن العمل الا ان هذا الاضراب تحطم بالقاء القبض على الصيادين المضربين ورميهم بالرصاص ، الا ان الناس قاموا بمظاهرات عنيفة عند تشييع الضحايا، غير ان الفلم قد اثقل ببعض المشاهد مثل المشهد الذي يجري في الحانه او في المزاد وبدون هذه المشاهد طبعا يصبح الفلم اكثر خفة في تسلسل الحوادث · اما عن بداية الفلم فقد كانت ذات حيوية ملحمية اخاذة وكذلك نهايته حينما يشيع القتلى على شاطىء البحر وكذلك مشهد الصراع الدامي الذي يجري في المقبرة ·

عاد بسكاتور ثانية الى الاتحاد السوفيتي حينما تسلم هتلر زمام الحكم في المانيا ومن ثم جاب بلدان اوربية كثيرة وهي : هولندا – بلجيكا – فرنسا – اسبانيا · حيث القى فيها سلسلة من المحاضرات ومن ثم استقر في باريس حيث وضع في الجامعة الالمانية كثيرا من السيناريوهات ولو لا مساعدة (١١) A. Neumann لما استطاع ان يتمها وقد وضع سيناريو لقصة (السلم والحرب) لتولستوي · ولغرض ان يضعها في فلم سافر سنة ١٩٣٨ الى نيويورك ، لكن اندلاع الحرب العالمية الثانية جعله يترك هذا المشروع جانبا · الا ان بسكاتور بقي في العاصمة الامريكية حيث اسس مدرسة للتمثيل واسماها : –

"The Drammatic Workshop"

« المدرسة الدراماتيكية التجريبية » ·

وكانت هذه المدرسة صغيرة في البداية الا انها اخذت تتسع الى حد اصبح فيها ستون مدرسا في مختلف الفروع وتحتضن من : تسعمائة الى الف طالب · اما المواد التي كانت تدرس فيها فهي : – كتابة المسرحية، الاخراج ، التمثيل ، الديكور وملحقاته (الاكسسوار) – الانارة – الراديو – التلفزيون وبمعنى اخر ان هذا الاستوديو كان يدرس جميع المواد التي تخص العروض بجميع انواعها · وكان هدف هذه المدرسة بالدرجة الاولى هو التعليم من خلال التجربة وعلى هذا الاساس فقد استطاع بسكاتور ان يضع تحت تصرف طلابه مسرحين : الاول ويسع ثلثمائة مشاهد والاخر يسع الف مشاهد · وقدمت من عليهما مسرحيات طليعية وتجريبية وفي نفس الوقت قدمت مسرحيات بصورة منتظمة الى الجمهور ومن هذه المسرحيات نذكر : – الذباب لسارتر ، الملك لير لشكسبير وقدمت ايضا مسرحية لماكس فريش (١٢) وليسنك (١٣) ومن هذا المعمل المسرحي Workshop تخرج المؤلف المسرحي المعروف تنيسي وليامز (١٤) والممثل مارلون براندو(١٥) وحينما عاد الى المانيا لم يستطع بسكاتور ان يعطي شيئا جديدا الى المسرح الالماني الحديث · ومع ذلك اخرج كثيرا من المسرحيات نذكر منها : دانتون لبوخنر(١٦)، ومسرحية The love of Four Colonels لـ : (١٧) Ustinov حب الكولونيلات الاربعة : ستينوف وانذروكليس والاسد لبرنارد شو و لـ : W. Faulkner مسرحية Requiem for a Nun وقدم ايضا مسرحية لماكس فريش وسارتر وبيراندللو في مسرحيته [كما تريدني] وكان في كل اعماله الاخراجية يرجع دائما الى تجاربه السابقة في العشرينات والثلاثينات ولكن في اعماله هذه التي تنحصر عام ٥٥ – ٦٠ لم يضف – كما اسلفنا – شيئا الى المسرح الالماني الحديث ·

---

(١) مخرج ومدير مسرح ومخرج وسينارست سينمائي الماني ١٨٨٦ – ١٩٤٨ K.H. Martin

(٢) شاعر وكاتب مسرحي الماني ١٨٩٣ – ١٩٣٩ : E. Toller

(٣) ولد في ستوكهلم ١٨٤٩ – ١٩١٢ وهو كاتب مسرحي سويدي : Strindberg

(٤) كاتب ومؤلف وممثل ومغني مسرحي الماني ١٨٦٤ – ١٩١٨ Wedekind

(٥) مؤلف مسرحي الماني ولد في برلين ١٨٩١ وتوفي في H.J. Rehfisch سويسرا ١٩٦٠

(٦) كاتب وشاعر ومؤلف مسرحي الماني ١٨٨١ – ١٩٤٤ · A. Paquet

(٧) مهندس وناقد فني وكاتب الماني ولد عام ١٨٨٣ ·

(٨) ممثلة سينمائية ومسرحية المانية ولدت في فينا Tilla Durieux

(٩) كاتب قصصي وصحفي ومؤلف مسرحي وكذلك ديكورست نمساوي ولد في اوكرانيا سنة ١٨٩٦ · L. Lania

(١٠) مؤلفة المانية ولدت عام ١٩٠٠ وهي كاتبة للرواية « ثورة الصيادين الالمان في سانتا باربارا » · Anna Seghers

(١١) كاتب قصصي ومسرحي وشاعر الماني ولد في لاوتنبوك ١٨٩٥ وتوفي في سويسرا عام ١٩٥٢ ·

(١٢) ماكس فريش : مؤلف مسرحي وكاتب قصصي سويسري ولد سنة ١٩١١ ·

(١٣) ليسنك : كاتب قصصي ومسرحي ١٧٢٩ – ١٧٨١ ·

(١٤) تنيسي وليامز : كاتب مسرحي وسينارست امريكي ولد عام ١٩١٤ ·

(١٥) مارلون براندو – ممثل سينمائي ومسرحي امريكي ولد من عائلة فرنسية الاصل عام ١٩٢٤ ·

(١٦) بوخنر : مؤلف قصصي وكاتب مسرحي وعالم طبيعيات الماني ولد في المانيا ١٨١٣ وتوفي في زيورخ ١٨٣٧ ·

(١٧) اوستينوف : ممثل مسرحي وسينمائي وكاتب مسرحي ومخرج سينمائي ومسرحي وكاتب سيناريو انكليزي ولد عام ١٩٢١ ·

المقال منشور في الموسوعة الايطالية للسينما والمسرح وقد كتب بقلم : Herbert Jhering وهو ناقد مسرحي الماني ولد عام ١٨٨٨ وقد استفاد هذا في كتابته للمقال من كتاب بسكاتور :–

Das Politische Theatre, Berlino 199.

ترجم المقال عن الايطالية : عبدالله جواد

آراء نقدية حول مسرحية بقايا التجربة

في العدد الخامس من « المسرح والسينما » نشرنا مسرحية شعرية للاستاذ مدني صالح بعنوان « بقايا التجربة » وقد تفضل بعض الاخوة الاساتذة في ابداء ملاحظاتهم النقدية حول المسرحية بمقالات ننشرها هنا · والمجلة تفتح صفحاتها لكل الآراء بحرية كاملة الا انها تسمح لنفسها بتسجيل اشارة تحفظ ازاء بعض الاحكام القطعية التي ترد في مقالات النقد ، ومثل هذه الاحكام بقدر ما تبدو سريعة ومنفعلة بقدر ماتؤثر على مجمل النقاط الوجيهة في مضمون النقد وكمثال لما ذهبنا اليه ما جاء في مقالة الاستاذ طراد الكبيسي :ـ

« من هذا يظهر لنا ان الموضوع ليس جديدا ، بل مكرورا في القصص الشعبي وقصص اوائل هذا القرن ، ولكن مع ذلك ، ليست هذه هي المشكلة ، فقد يكون الموضوع ميتا ، والكاتب يبعث فيه الحياة مجددا ، وهذا الكاتب اظنه ليس مدني صالح على اية حال لانه خلو من اية موهبة ويجهل كما يبدو من هذه المسرحية ابسط قواعد البناء المسرحي ·· » الخ ·

ورأينا في هذا الحكم القاطع والنهائي على الكاتب من خلال عمل واحد هو انه يبعث شعورا سلبيا لدى القارىء ازاء المضمون النقدي ككل · ومع ذلك فان المجلة تشكر الاخوة الاساتذة لما يقدمونه من دعم لموضوعاتها باهتمامهم ومتابعتهم لها ·

مسرحية شعرية لمدني صالح

نقد : طراد الكبيسي

تقـــديم :

عندما يكون لدى الكاتب ، موضوع يحتاج التعبير عنه ، هل ينبغي ان يبحث عن الشكل الاسمى ؟ هـــذه بديهية وليست مشكلة · المشكلة تكمن ، فيما اعتقد ، في الشكل الاسمى ، ما هو ؟ في المسرح مثلا ، ايكون الشعر ام النثر هو الشكل الاسمى ؟ في مسرحية (مسافر ليل) لصلاح عبد الصبور وهي من المسرح الحديث (اللامعقول) يعتقد ان الشكل الاسمى هو الشعر ، وانا لا ارى ذلك· الشكل الاسمى للتعبير الدرامي ، في رايي ، هو الشكـل الاكثر ملاءمة للتعبير عن الموضوع · وقد يكون ـ على هذا الاساس ،الشعر، وقد يكون النثر ، هو الشكل الاسمى· اي الشكل المتجاوب تجاوبا صادقا ، ومؤثرا مع الحدث ·

وفي (بقايا التجربة) مسرحية الاستاذ مدني صالح· وقد اختار لها ، الشعر وسيلة للاداء ، ايكون الشعر هو الانسب للتعبير ، والاكثر تجاوبا ام ان الكاتب انتحل الشعر أسلوبا لها ، مع ان النثر قد يكون اكثر ملاءمة لها؟·

منذ البداية (الفصل الاول) يضعنا المؤلف امام شخصيتين بمزاجين متناقضين : عصبي ينفعل بلا مبرر مقنع (سلوى) · وهادىء ، هدوءا يبعث على الاستغراب والنفور (اياد) · يعني اننا منذ الفصل الاول ، في حيرة مما سوف نقرأ ، او نشاهد (لو قدر لهذه المسرحية ان تمثل) اهي مأساة ام كوميديا · وهذا يعني ايضا ، ان الوضوح الذي يفترض في المسرحية وخاصة في الفصل الاول منها ، والذي سوف يحدد مسار المسرحية ، غير متوفر ، ثم يبدأ الحوار ، سيلا من الشتائم تصبها البطلـــة على رأس البطل ودون سابق ايضاح :

انت وغد ·· انت وغد
انت طفل لا أبالي عنيد
انت لا تسمع الا ما تريد ···· الخ ·

وبين التنمر والاستلطاف ، نجد اننا امـــام نمرة يحاول ان يروضها ، مروض ، من خلال علاقات غائمـة ، وجمود في تطور الشخصيات · يعني هذا بعبارة اخرى ،

ان نصيحة الاب ديماس لإبنه : ليكن الفصل الاول في المسرحيه التي تكتبها واضحا • ضرب بها عرض الحائط • والجو الذي ينبغي ان يكشف امام القاريء ما سوف يقرأ: مملوء بالغبار ، رغم الميل الى الاعتقاد بان ما سوف نقرأ ، مسرحيه من نوع تلك التي (تبحث في قواعد السلوك الاجتماعي) • يعني ان التعارض بين سلوك الشخصيتين، ووجود الاصداء التي تسمعها (سلوى) ولا يسمعها (اياد) والتقلب في مزاج سلوى ، يبعث على التخمين ، باننا امام مشكلة اجتماعيه • ولكن ما هي ؟ ما نوعها ؟ ما حبكتها ؟ ذلك ما لا نستطيع الا ان نفترضه افتراضا • وهكذا في الفصل الثاني، الفهم لا بصيص من نور باهت • حيث يبرز لنا نوع من الصراع الازلي بين المراة والرجل • (اياد) ينظر الى المراة ، كأي امراة اخرى ، ومجرد شيء كسائر الاشياء في بيته ، بينما المراة تصارع من اجل وجودها ، من اجل حريتها ، ولكنها لا تلبث ان تسقط منتحبة (انا سلواك التي قد كنتها عمرا ونورا) ذلك ان الفهم الذي تعالج به القضية هذه ، فهم مثالي ، ذلك ان المرأة عبية، والرجل فلسفة الدهر انحلالا ! ؟

وفي الفصل الثالث نواجه شخصين آخرين (ناصر ونجاة) ماضيهما او علاقتهما نفس ماضي وعلاقة (اياد وسلوى) ولكنهما بلا ازمة •

وفي الفصول الثلاثة الاخيرة ، الخامس والسادس خاصة ، يتكشف الموضوع : فتاة زنت امها في غياب زوجها في حرب الشعب •• وتحملت هي عار الزنا هذا • فاضطرت الى دخول الدير هربا من نظرات الناس • وقضت فيه دهرا معينا • ثم جاء (اياد) الذي ، ربما كان هو الاخر راهبا في الدير نفسه ، لان المسرحية لا تفصح عن ذلك • ويتصل بها اتصالا جنسيا ، يضطران بعدها الى الخروج من الدير ، والعيش معا كزوج وزوجة ، او كعشيق وعشيقة ، ذلك ان المسرحيه لا تفصح عن هذا ايضا •

ولكن (سلوى) مع وضعها الجديد ، تظل تئن تحت وطأة الماضي • الماضي الملوث الذي يأبى الا ان ينغص عليها حاضرها • وتلك مأساتها • انها تتحمل خطايا لم ترتكبها هي • انها تطلب براءة من الماضي ، ولكن (اياد) يأبى ان يعطيها تلك البراءة ، وذلك بأن يسمح لها ، وذلك قائم على فلسفة خاصة به ، ذلك انه حرر نفسه من سلطة الناس ، وسلطة التاريخ ، وفلسفة الحقيقة ، فاذا هي :

(ابله من يسأل انثى مزيدا
فوق ما يسعفها الليل ووجد
يستزيد النار وقدا
وسفيه كل من يطلب حبا فوق نصف الشهر، يوما)!!

المرأة عنده مجرد انثى ، مجرد (وعاء للصديد)فهي بحاضرها ، ووجودها مع آخر رجل ، تعني صفحة بيضاء جديدة • ذلك ان الرجل لا يطلب منها اكثر من ان تكون امرأة (فراشا) • فهي نمط امرأة • انها (نساء) في امرأة واحدة ، مهما كان اسمها ، وما يجذب الرجل اليها ، انما هو العطش في الصحراء ، محض حياة وكفى ، حياة بلا لون ولا شكل •• محض حياة ، كما تخبرنا بذلك الاصداء :

ءانسيا لا تذكرا شيئا وعيشا
دونما وصف وتحديد وشكل
انها محض حياة •

من هذا يظهر لنا ان الموضوع ليس جديدا ، بل مطروقا في القصص الشعبي وقصص اوائل هذا القرن ، ولكن مع ذلك ، ليست هذه هي المشكلة ، فقد يكون الموضوع ميتا ، والكاتب يبعث فيه الحياة مجددا • وهذا الكاتب ، اعتقد ، ليس مدني صالح على اية حال • انه خلو من اية ممارسة ، ويجهل – كما يبدو من عمده المسرحيه – ابسط قواعد البناء المسرحي • وهي الحبكه مثلا التي (يجب ان توضح الموضوع) • ذلك ان الانسجام بين الموضوع والحبكه غير متحقق ، وغير مقنع •

حقيقة قد يكون الماضي ثقيل الوطأة على ضمير الانسان،ولكن الماضي الذي هو مجموعة الافكار والتجارب والخبر ، قابل لان يتغير اذا ما تغيرت ظروف الانسان المادية والاجتماعية • و (سلوى) التي تغير وضعها مع (اياد) والذي هو على استعداد لان ينسى كل شيء : بل غير مستعد لان يسمع اي شيء عن ماضيها ، قد اتاح لها كل الفرصة لان تنسى هذا الماضي ، خاصة اذا كانت حياة الانسان من نوع حياة (سلوى) : شرب ، ولهو ، وموسيقى ، ودخان ، وداد •• ان وضعا حياتيا كهذا ، لا يسمح اساسا بظهور الاشباح والاصداء ، تلك الاقنعة التي يرمز بها الكاتب لماضي المرأة ، وللتقاليد الاجتماعية التي تأسر الفرد ، وتضعه دائما في مواجهة حقيقته كلها .

ان مدني ، في الحقيقة يقدم لنا (روائية) خالية من اي وعي تاريخي ، وحضاري ، وتفتقد الى الحدث الدرامي، كما تفتقد الى التصوير الدرامي لهذا الحدث ، لوافترضنا ان ما قصه علينا يشكل حدثا من نوع ما •• ذلك ان ابرز ما يميز المسرحية هو الصراع • او هو جوهرها • والصراع الذي تخيل للكاتب انه قائم بين الماضي والحاضر ، او بين المجتمع والفرد ، لم يكن صراعا دراماتيكيا • لقد كان نوعا من الانفعال السطحي ، والمواقف الملودرامية الساذجة • مثلا ان المؤلف كان طوال المسرحية ، يحاول ، ان يقحم قناعاته الخاصة ، وفلسفته في الوجود والاشياء على المسرحية ، وعلى لسان الشخصيات ، اي اننا كنا نشعر طوال المسرحية ، ان (اياد) هو مدني صالح المميز بافكاره وارائه عن الاخرين ، وليس شخصا آخر ، نمطا اجتماعيا ، يمكن ان نجده هنا او هناك • وهذا يضاعف من قناعتنا بعدم الاقتناع بمثل هذا النمط المسرحي • اي انه يبدو لنا ، كائنا غير موجود فعلا في الحياة الحقيقية •

ونرجع الى ما ابتدأنا اول هذه المقالة ، حول الشكل • وما دام الكاتب اختار الشعر اسلوبا تعبيريا

لموضوعه هذا . فالسؤال الطبيعي : ما مدى توفيق الكاتب في التعبير عن موضوعه بالشعر ؟ هذا اذا افترضنا ان الشعر هو الانسب تعبيرا ، او الاكثر ملاءمة ، وضرورة لابراز القيمة الدرامية للحدث . وسنؤجل صحة هذا الافتراض الى ما بعد الجواب عن السؤال الاول .

ان ابسط مفهوم للشعر المسرحي – كما نجده لدى كتاب المسرح الشعري ، هو ان المسرحية الشعرية ليس الشعر فيها قطعا غنائية يمكن اقتطاعها دون ان يؤثر ذلك على مسار المسرحية ، كما نجد ذلك في المسرح الشعري العربي عموما .

وليست هي بالدراما التي يصبح الشعر معها ، شيئا لا اهمية له او مجرد زينة ، او لان يستوي الشعر والنثر – لان النثر في هذه الحالة اكثر طبيعية .

المسرحية الشعرية – على رأي اليوت ، هي مزيج متفاعل متداخل من الشعر والدراما . اي انها كائن من نوع جديد . ومن وجد في نفسه طموحا لان يكتب مسرحا شعريا عليه ان يستكشف قوانين نوع آخر من النظم ونوع اخر من الدراما .

ولكن ما الذي نجده في (بقايا التجربة) ؟ نجد شعرا ، ولا نجد دراما – كما قلنا . وشعر من نوع النظم الركيك الذي تختل فيه الجملة اختلالا واضحا بحيث تغدو غالبا لا معنى لها :

١ – نبقى غير الذي كنا وكناه عناء
ونواري الف الاف وعارا في جدار
ونغطي كل اثار اندحار
ونغطي بثياب الكذب الملاى وعناء السنين
ونخاف الناس والجيران كل الاقربين
ونغش الابعدين
ونغطي الف آلاف وعارا
خشية الصدق وكي لا
يفرح الجيران انا مثلهم زيف ووهم
مثلهم في ورطة ظلان أن جاء النهار
الف عار .. الف عار (ص ٥٤)

٢ – ملا البر عواء
ضج يبكي بعظامه بح ظلعه (؟)

٣ – انت وغد لا يسوع
أنت من قوتك الان على الحاضر حنطت ضميرا (!)
انت من قوتك الان على الحاضر حنطت ضميرا
وعلى ضعفي حررت مصيرا (!!)
من غناك الان من وفرة ما بين يديك
تغفر الماضي من قوتك الان على الحاضر حنطت ضميرا
وعلى ضعفي شيدت امارات نفوذ وقصورا
اسفا صليت في رجليك واشتمت عيوني قدميك(!!)

٤ – لا ولا تفزعك الاشباح تقطيع سيوف واصطكاكات زجاج (؟)

معنى كل هذا ان المسرحية مليئة (بالرطانات) التي انساق اليها الكاتب انسياقا . وراء الوزن ، أو وراء النفس الشعري الذي يعتقد انه يمتلكه [لاحظ مثلا ص ٥٩ – العمود الثاني] هذا بينما ابرز ما ينبغي ان يتميز به الكاتب المسرحي ، والمسرح الشعري خاصة ، هو الوضوح ، والواقعية ، والتأثير على المستويين : الشعري والدرامي .

ان المسرحية الشعرية ذات تكنيك مضاعف ، وبذلك تتميز عن النثرية : تكنيك الشعر ، وتكنيك الدراما .

لكن اما وقد فشل الكاتب في تقديم دراما ، فطبيعي جدا ان يفشل في التعبير ، لانه انما يعبر عن شيء غير واضح او غير واقعي ، ويصح العكس ايضا . اي ان عدم معرفته بالاصول التكنيكية للمسرح الشعري ادى به الى الفشل في تقديم مسرحية ذات نضج حسن من اي درجة كان . لقد اغرق الكاتب نفسه في (فقاعات الشعر) و (فقاعات) المثالية البرجماتية ، مبتعدا عن الشعر والواقع الحقيقي . رافضا التاريخ ، عائشا في الحاضر (الممل) وخيالات الجنس التي تطفح على هامش الحياة البرجوازية الغربية ، وفلسفتها التي تحتقر الكائن البشري ، ومنها المرأة الـ (محض انثى) متوهما انه برفض ماضي المرأة التي تريد الاعتراف به ، انما يخلق موقفا متقدما ، ناسيا ان هذا التاريخ ، جزء من وجودها الحقيقي ، ورفضه رفضا متعاليا ، اي رفض مجرد الاستماع اليه ، انما يعني الغاء جزء من كيانها ، وهو في حد ذاته امتهان ترفض المرأة الحساسة ، الامتنان له، اذ قصد به الفعل الجميل !

وعلى اساس ما تقدم ، اعتقد انه لم تبق حاجة للافتراض بان الشعر كان حاجة تعبيرية ملحة ام لا ، لان المسرحية بصورتها هذه ، مرفوضة من الاساس .

رأي في مسرحية بقايــا التجربة

بقلم : علي جعفر العلاق

كثيرا ما تقترن كتابة المسرحية الشعرية ، عندنا ، بسهولة ساذجة ، وتصور غير ناضج ، ان اي شخص قادر « عروضيا » على كتابة الشعر يستطيع ان (ينظم) مسرحية شعرية . وهذا بحد ذاته امر يثير التساؤل والحيرة معا .

ما المسرحية الشعرية ؟ هل هي قصيدة ذات اصوات و ازمنة متعددة ؟ ام هي خلق فني مركب ، يتحد فيه بعدان يحققان له العمق والدهشة ، اعني البعد الشعري والبعد الدرامي ؟ .. ام هي شيء اخر يختلف اختلافا واضحا ؟

من الطبيعي ان اي انفصال بين البعدين ، الشعري والدرامي ، سيكون كل شيء الا انه لا يكون مسرحية شعرية . ان الشعر في اية مسرحية ليس « شيئا يضاف الى المسرحية الشعرية ، كأنما هو زينة او تألق زائد ... »(١) . واذا نجحت في عزل الغزارة الشعرية ، في العمل المسرحي ، عن نبضها الدرامي ، فان ذلك يعني ان هناك خللا فنيا وشعريا في المسرحية ، وان هذا الخلل من الفداحة بحيث اجهز على البعدين اللذين يحققان مصطلح « المسرحية الشعرية » .

ويبدو لي ان الاستاذ مدني صالح . كان ضحية تصور سهل لطبيعة المسرحية الشعرية ، لقد كانت مسرحيته « بقايا التجربة » نموذجا واضحا للمسرحيات التي تسقط (شعريا ودراميا) في آن واحد ، رغم اصرار المؤلف على وضع عنوان فرعي صغير ، يعلن انها (مسرحية شعرية) وليست شيئا اخر .

وطالما ان الاستاذ مدني صالح يصر على ان « بقايا التجربة » مسرحية شعرية ، فلا بأس من تناولها على انها كذلك . واذا كان على الدرامي ، كما يقول اليوت « الذي يكتب مسرحية شعرية ، ان يؤثر فيك على مستويين دفعة واحدة » (٢) فانني سأبحث عن هذين المستويين ، او البعدين في المسرحية .

١ ـ المضمون المسرحي :

من المسائل الواضحة في « بقايا التجربة » خلوها من العنصر الدرامي ، ولا اعني بالعنصر الدرامي هنا ، عنصر الحركة او « الفعل الصريح » كما يسميه ريتشاردز بل اعني حتى الفعل .. الذهني الذي يولد نموا ، وصراعا ذهنيا ، يدفع بالمسرحية ، احداثا وحوارا ، الى نقطة الحرج الحاسمة .

وزعم ان فقدان الحدث الدرامي قد يعوض عنه المسرحي المتمكن بالحوار المشحون . الا ان الحوار في هذه المسرحية غائب تماما . انها مسرحية بدون « حوار » . ان ما افترضه المؤلف حوارا لم يكن حوارا على الاطلاق . انه مقطوعات طويلة من الكلام « المنظوم » الخالية من الحساسية الشعرية ، ومن الحرارة الحوارية . وليس ادل على ذلك من ان المؤلف كان قد نشر بعضا منها في المجلات وقرأ بعضها في الاذاعة . ان عملية « مونتاج » بين تلك المقطوعات لاظهارها بمظهر الحوار المسرحي افقدها اهم خصيصة لغة المسرحية الشعرية الا وهي (عدم الترهل ، والاقتصاد ، والدقة ، والايجاز اللاذع)(٣)، حيث اخذت كل شخصية تنفرد بمقطع شعري طويل .. وامتداد لعجز الحوار ، او نتيجة له ، لجأ المؤلف الى عملية اسناد ، حيث عمل على توظيف (الاشارات المسرحية) بين الاقواس ، وخرج بها عن حدودها ، وحولها الى كلام سردي ، يقوم بمساعدة الحوار ، وسد الثغرات التي لم يكن الحوار قادرا على ملئها . ان احساس المؤلف بعدم فعالية الحوار ، وعجزه عن الاثارة ، ادى به الى هذه العملية ، مما حول المسرحية « المفترضة » الى حكاية ، سردية بسيطة في بنائها وتتابعها .. لقد باتت الاقواس تضم كلاما يتجاوز كثيرا على مناطق الحوار، ويسطو على « صلاحياته » الخاصة في الاداء .

وفي المسرحية ايضا عدم اهتمام بكثافة الزمن المسرحي . ان الزمن في المسرحية يجب ان يكون على اعلى درجات الحدة ، والفعالية ، والامتلاء ، حتى يستطيع استيعاب وضغط ما في الواقع من « مطاطية زمنية » . أما ترك هذا الزمن رخوا ، وواقعيا ، منقولا ، فهو عجز عن التصور المسرحي الحقيقي ، وتحميل للمسرحية بكل زوائد الواقع ، وغباره ، وعتماته ، وعجزه عن الامانة . ان الفن ، كما يقول اريك بنتلي ، هو « الواقع ناقص شيئا ما » وفي « بقايا التجربة » نجد الكثير من الافاضة في المسائل العاطلة ، التي لا تنمي المسرحية ولا تزيد في انضاجها ، كاستدعاء الطبيب شعرا ، واعطائه عنوان البيت شعرا ايضا [مع ملاحظة الخطأ المنطقي في اعطائه العنوان وحضوره لحظة اغلاق التلفون] .

ومن البديهيات الاساسية لاي عمل مسرحي ان بناءه ، وتقسيمه الى فصول او لوحات او مشاهد يجب ان يكون لضرورة فنية ، او فكرية ، وليس افتعالا على الضرورة المسرحية . ولا ادري الحكمة في جعل « بقايا

التجربة » ذات ستة فصول بدلا من ثلاثة ، او اربعة ، كما ذكر على غلاف المجلة ، ، او خمسه (وهوراس نفسه لم يقل با لتر ن خمسه فصول] ٠

٢ ــ المستوى الشعري :

الملاحظة الاولى ، على هذه المسرحية ، انها « تكاد » تكون خاليه من الشعر ٠ ويبدو ان من المفارقة القول ان حوار المسرحية قصائد ممنتجة (من المونتاج) ثم الاستدراك انها خاليه من الشعر تقريبا ٠ غير ان واقع المسرحية وظروفها تقدم الدليل على ذلك ٠ ان معظم هذه المقطوعات ما هي الا منظومات ، او قصائد متواضعة ٠ ليس فيها ذلك العمق الشعري ، القائم ، المتوغل ، ففي الحوار اطالة وتكرر لزوايا وتعابير عديدة واغلب المقاطع تقع اسيرة للصياغات المتشابهه ٠ والوقوع ، مع بعض التغير في الكلمات ، في اطار لفظي واحد ٠

- اصداء انهيارات السماء
- اوجاع انهيارات السماء

اوجاع انصداعات الفضاء

وهناك اضافات متداخلة للنكرات غاية في الثقل

- اي اوجاع اختلاطات ظلال
- وتقاويم متاهات سنين
- في محاريب انحرافات تقاي
- كل اثار اندحار

واضافة الى ذلك ، نجد صياغات اقل ما يقال فيها انها لا تملك حسا جماليا باللغة ، انها ملتوية شاحبة ، وناغزة ، وخالية من الرهافة اللغوية ٠

- ونغطي الف الاف ٠
- وطبيعي اداء
- كنتما زورتما « الفا انجيلا »
- ولدى اليوم « آلاف بقايا من رجال »

وهناك الطباقات التقليدية التي ما عادت تشكل اية خطورة فنية ٠

ونخاف الناس والجيران كل « الاقربين »

ونغش « الابعدين » ٠٠

وهناك مقاطع كاملة ليس لها الامكانية لان تكون شعرا ، فكيف بها اذا كانت حوارا في مسرحية شعرية من الامثلة على ذلك استدعاء الطبيب تلفونيا بلغة نثرية مباشرة ليس فيها غير الوزن ٠

احضر الان رجاء ٠

احضر الان سريعا ،

اسعف الحال رجاء

بيتنا في الجهة اليسرى على درب الضباب

وعلى الباب فوانيس نحاس

وعلى العتبة اثار احتفال

نتيجة اخيرة :ــ

كان من الممكن ان تنجو المسرحية ، ولو قليلا ، مما انحدرت اليه من انتشار ، وفوضى ، واطالة لو عمد الاستاذ مدني صالح الى شد الحوار الى احداث وضرورات مسرحية ٠ ينطلق الحوار يوحي منها وتعميقا لها ٠ لا ان يضع على لسان شخوصه تهويمات شعرية ، بلاغية ، ومقطوعات من المناجاة التي لا تضيف الى المسرحية ، فكرة ولغة ، اي قدر من الجدة او الغنى ٠ مع ان بعض المقطوعات الصغيرة لا تخلو من الحلاوة الرومانتكية ، السهلة ٠

لقد كانت المسرحية تفتقر الى الاختصار القاسي للنصوص ٠ وتفتقر اكثر الى الهزة الدرامية ، المقلقة ، التي تحفر وجودها الفني والدرامي في الوجدان المتلقي ، وبهذا اتكأت على المقطوعات المنظومة ، وكان التعويض قاصرا ٠

اشارات :

١ ــ ماتيس ــ ت ٠ س اليوت الشاعر والناقد ٠ ترجمة احسان عباس ص ٢٩٧ ٠

٢ ــ نفس المصدر ص ٢٩٩

٣ ــ اريك بنتلي ــ الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ١٠٦

حول مسرحية بقايا التجربة

بقلم : موفق الشديدي

في حركة دراماتيكية واثناء سماع « فانتازيا » بتهوفن تنتفض سلوى وترمي الكأس فوق الاسطوانة فيسود في الغرفة السكون الذي يلقي بنا داخل الجو الممزوج بالاضطراب العصبي والقسوة على ذلك الماضي الذي لا يمتد طويلا ليستعذب الحاضر كنهه ، فمن الكأس المحطمة تنتقل المسرحية الى استهلاك الوقت بكؤوس ممزوجة بالالم وباستجداء المغفر للجنس البشري تارة ورفضها تارة اخرى ، يحار القاريء في تشخيصه للوجه الذي تمثله المسرحية وتبرزه ، او للموضوع المطروح عن التجربة عندما يطرح فورا في الفصل الخامس شخصية سلوى ٠

ان سلوى تدين اياد وتنعته طول المسرحية بـ«الوغد» ويبدو انه اطمأن الى هذه التسمية فيستمر في مضاعفة الفعل المسرحي لصالحه حتى يبقى البطل الوحيد الذي يستفيد من تلك التجربة اذا ما جمعنا معه شخصية (الطبيب) و « ناصر » التي تعكس بالذات صورة (اياد) وفي المقابل الاخر نجد كل من (نجاة) و «سلوى» ٠ فالمسرحية من هذا الاستنتاج تلتقي بالشخوص في معين واحد وتصبح

جميع الشخوص في المسرحية استمرارا لوجهتي نظر فقط، حتى ان صوت المجموعة يتلاشى ولا يؤثر على طبيعة المسرحية سواء ان اصطنع جوا غريبا على صورة شبح أو اناس اعتياديين أو غير ذلك من الاجواء المعروفة في المسرح .

وبالنسبة الى « أياد » والذى على غرار (سلوى) يدين نفسه والعالم ، وهذه هي صورة المسرحية بكاملها فكلمة (العار) تردد في المسرحية منذ البداية حتى النهاية فتحس كانها اصبحت اللازمة في بعض مقاطع الحوار على غرار القصائد الشعرية ونلاحظ ان الديالوج المركز لا يفضي الى نتيجة بل يفقد رصانته والذكريات التي اعيد تكرارها في نهاية الفصل الاول تدفع القارىء الى تصور :

ان هذه الحوادث تتجمع وتفترق والصراع المباشر بين الذت والموضوع المتمثل في بداية اكثر الابيات الشعرية فنجد أن الحوار يقع بين « انا وانت » . او بتكرار الكلمة ذاتها في كل بيت ولعدة أبيات ويتجسد ذلك في الفصل الاول في تكرار (نار) ،« أحب » ، (بعض) ... وفي بنية المسرح الشعرى حديث يطول حول علاقة البناء الشعرى بالبناء الدرامي .

ان التركيز المباشر للحدث العابر يفقد بطبيعة الحال أيضا تصور القارىء لطبيعة ذلك المشهد وهذا ما حدث في المسرحية وفي هذا الفصل بالذات ، فصور اختلاطات لذكريات متعددة ومتداخلة او تجميع لاحداث متفرقة وباعد بين تركيزها وتكثيفها مرة اخرى ويستمر في تتبع الحدث شيئا فشيئا حتى نجده معلقا في فصل كامل في الوقت الذى نراه موزعا على صورتين الاولى عندما يقول اياد :

ورفعنا طرف الفستان في الليل شراعا

وعبرنا النهر في الليل حيارى . ص : ٥٦ . العدد السابق

او بصورة أخرى عندما يسمع اياد اصداء سلوى « انا سلوى ولدى اليوم آلاف بقايا من رجال » ص٥٧

ان المواقف المسرحية مزدحمة بالقضايا الجانبية لها ـ اذا استثنينا الفعل الدرامي في بداية المسرحية بتحطيم الكأس وسماع بتهوفن ـ كتكرار متواصل لجلسات شرب الخمر وتقديم السكائر والقهوة ويتضح ذلك في الفصل الثاني حيث ينقلنا من جلسة خمر في الحانة الى جلسة أخرى تقع في الفصل الثالث في بيت (ناصر) فينقلون الحديث من موضوع الخمر الى الحدث غير المتكامل والمرتبطة به المسرحية على سبيل المعاناة من أحاسيس جديدة تنقلها الينا التجربة الشعرية وكان الكاتب يكتم اكثر من تجربة يريد ان يصهرها في بوتقة واحدة كما ان الحوادث تمر سريعا كأنها أحداث طارئة او دخيلة على جو المسرحية دون تأثير فاعل رغم خطورتها الاجتماعية ، كحادثة الاجهاض مثلا ، العلاقة بالدين المتمثلة بالخروج عن الدير وصور اخرى تجدها مختصرة فنجد ان الفصل الثالث عبارة عن مشهد مقتطع من الفصل الثاني لانتقالهم من جلسة شرب الى اخرى فورا ، والاهم من ذلك ان الافكار التي سبق وان دارت بين سلوى وأياد نجدها هنا في الفصل الثالث تدور بينهم جميعا، . كما ان طريقة توجيه السؤال (هل يزول الطود لو زالت ظلال ؟ يجعل من المسرحية مجزأة الى جزئين لان الفصول اللاحقة تحاول ان تجيب أيضا في الوقت الذى لم نجد ذلك في الفصول السابقة ، أى ان المسرحية وبصورة اخرى لم تتخذ من صورة الشك هذه عمودا لها في بناء المسرحية وانما تناولته بطريقة عابرة . وبعد ذلك تتلاحق الفصول بصورة مسرعة لتدفعنا الى الخاتمة قسرا وتصطنع التمرد المناسب لهذه الخاتمة دون حساب ما للخاتمة في المسرح الشعري من تأثير على جو المسرحية الدرامي ذاته .

لقد صب المؤلف اهتمامه في طبيعة اللون الشعرى للحدث دون الاهتمام بطريقة عرض الحدث ذاته لا سيما وان المسرحية لم تتخذ من الجو الاسطورى موضوعا يلقي بالخاتمة من الخارج الى موضوع المسرحية فتكون عملية الخلق لمثل هذه الاجواء اكثر صعوبة .

ومن زاوية أخرى نلاحظ الرؤية الضبابية القاسية للمرأة التي تتمزق بين ما تريده المرأة في مجتمعنا فعلا وبين ما ترفضه . بين ما تفعله كما يفعل الاخرون وبين وقوعها ضحية دون ارادتها .

اما الاسلوب الشعرى فعبر عنه جو المسرحية المتلاحق بمتابعتها موضوع التجربة الذي تركز في نصلها الاخير بصورة مباشرة . فكان في رصانة البيت الشعرى الشيء الكثير مما يمكن اثراء الجانب الدرامي فيها حين اخفقت في اظهاره باستعمال الحدث غير المباشر . ونلمس أيضا في المسرحية الادانة المباشرة الصريحة موضحة في كل شخوصها وابقت بين هذا وذاك معاناة الكاتب نفسه داخل التجربة ذاتها وكأن المسرحية مشروع حلم طويل .

ندوة المجلة

مـــع
عبدالوهاب البياتي
سعدي يوسف
مدني صالح

حــول :

المسرح الشعري بين



التجربة والحلم

ادار الندوة واعدها : محمد الجزائري

اذا كان المسرح .. عملا حضاريا ، يحقق افعاله الايجابية وتفاعله مع الجمهور ليكون مدرسة للشعب فثمة تساؤلات كبيرة يطرحها هذا الشمول الحضاري لدور المسرح ..

ومن جملة هذه التساؤلات نحاول في هذه الندوة ، التركيز على قدرة اللغة الشعرية في المسرح في ان تكون وسيلة تعبير جيدة وجديدة ، عبر تأكيدنا على مسار الحديث عن المسرح الشعري باتجاه تبيان تاثيره وواقعه في مسرحنا العربي وهل يمكن ان يكون الشعر لغة المسرح على المستوى القومي ، والى اى مدى حققت تجارب المسرح الشعري مواقع متقدمة نحو جمهور المسرح. وقد وجدنا ان لاساتذة :

عبدالوهاب البياتي
سعدي يوسف
مدني صالح ..

لهم تجاربهم الشعرية في المسرح ، وبمقدورهم ان يضيئوا لنا ، بعض جوانب هذه التساؤلات في هذه الندوة .. ليس عبر تجاربهم ، حسب ، بل وعبر طموحاتهم ، وثقافاتهم ، ايضا ..

من هنا ..

وباسم مجلة المسرح والسينما نرحب بالاساتذة الشعراء : عبدالوهاب البياتي ، سعدي يوسف ، مدني صالح .. وندعوهم الى ندوة المجلة لمناسبة العدد الخاص بيوم المسرح العالمي ، ونحن نطرح بدء هذا السؤال :

★ ما هي قدرة اللغة الشعرية في ان تكون وسيلة تعبير جيدة وجديدة في المسرح ؟

ونبدأ بالاستاذ عبدالوهاب البياتي :

البياتي : لا ادرى عندما اتحدث عن اللغة الشعرية في المسرح هل نقصد اللغة ذاتها في المسرح ، او التصور الشعري ، وفي اعتقادى اننا يجب قبل البدء بالحديث عن اللغة الشعرية ان نفرق بين هذين الشيئين : اللغة الشعرية والتصور الشعري ، وهل يقصد باللغة الشعرية الكلام الموزون المقفى، لانه شاع في المسرح العربي خاصة في الاونة الاخيرة ، ان المسرح الشعري يقصد به المسرح الذي يكتب بوزن وقافية او احيانا بوزن دون الالتزام بقافية ، واهمال الجوانب الضرورية احيانا بوزن الالتزام بقافية ، واهمال الجوانب الضرورية الاخرى التي تعتبر الشعر الحقيقي في المسرح . وبرأيي ان كل كاتب مسرحي هو شاعر بحد ذاته ، والعمل المسرحي هو عمل شعرى متكامل . اى عمل كامل .. هذه ناحية مهمة جدا ، ومن ثم فان التعبير عن العالم الشعري المتكامل بشكل مسرحي قد يقتضي هذه اللغة او تلك ، وطبعا اذا قصدنا باللغة الشعرية الكلام الموزون ، هذا من ناحية او النثر أيضا ، فالاوربيون مثلا عندما يقولون المسرح الشعري لا يقصدون به الالتزام بالعروض بالذات ، انما التصور الشعرى اولا ومن ثم اللغة نفسها ، مثلا في مسرحيات لكثير من الشعراء الاوربيين لم يكتبوها بالتفاعل او بالاوزان ، انما كتبوها بلغة النثر لكنها عدت من المسرح الشعري .

فاذن هناك شيئان : هناك جوهر الشعر الذى يتمثل في المقاطع وفي الابيات ، وهناك جوهر التصور الشعري الاساسي ..

مدني صالح : يلوح لي بانني لا اتفق مع الاستاذ البياتي حول ان الكاتب المسرحي هو شاعر بالضرورة فقد يكون شاعرا وقد لا يكون ، هذا من ناحية ، اما من الناحية الاخرى ، والتى هي جوهر السؤال : أن الشعر لغة الشعر . لغة ما هو غير خاضع للقوانين الوضعية ، ومبادىء العقل ، لغة ما يمكن ان يكون او لا يكون في وقت معا ، لغة في ان لا تكون النار محرقة بالضرورة اذ قد تسبب الانجماد في الشعر .. الشعر لغة تحدى قوانين الطبيعة ، وحتى حين يكون الشعر ، واقعيا ،فانه يعبر عن واقع دائرة ما نستطيع ان نسميه بالثقافة الشعرية ، اذا ما استطعنا الحديث عن دائرة ثقافية دينية ، ودائرة ثقافة اسطورية ، ودائرة ثقافة علمية ، فهنالك دائرة ثقافة شعرية . ان كلا من هذه الدوائر قد تدخل في ما استطيع ان اقول تدبيج مسرحية فعلاقة الشعر بالمسرح ليست علاقة لغة اكثرمما هي علاقة دائرة ثقافة ، وهي دائرة الثقافة الشعرية التي اراها متميزة عن دائرة الثقافة الدينية — والاسطورية والعلمية . هذا ما اقوله الان ، وقد نعود الى شيء من التفصيل حول هذه الدوائر ..



سعدي يوسف : عندما طرح الاخ محمد الجزائري سؤاله، وقول تساءل عن اللغة الشعرية وهل هي وسيلة تعبير جديدة وجيدة بالنسبة للمسرح ، اقول بان اللغة الشعرية ليست وسيلة تعبير جديدة على المسرح اطلاقا واذا قلبنا مقولة الاخ البياتي بان كل كاتب مسرحي هو شاعر ، فاظن نستطيع ان نقول ان كل شاعر هو مسرحي بشكل من الاشكال . واذا استعرضنا مثلا الشعراء الكبار والكلاسيكيين في الغرب ،) اذا استعرضنا شاعرا كبيرا مثل شكسبير ـ أو راسين أو موليير ، أو بالنسبة للشعر الحديث : لوركا وناظم حكمت واراغون وجاك بريفير ، فهؤلاء جميعا لم ينفصل الشعر عندهم عن المسرح ، فانا ارى بان الشعر وثيق الصلة بالمسرح ، وليس فقط على نطاق تحقق المسرحية الشعرية ، ولكنه يمتلك عنصرا اساسيا في المسرح هو الدراما ، الشعر دائما يلجأ او يستفيد كعنصر أساسي من عناصره هو ان يخضع الحياة والرؤيا الى دراما التي هي اساس في المسرح .

البياتي : لا يشترط بالشاعر كما اعتقد ان يكون كاتبا مسرحيا ، ولكني اعتقد ان الكاتب المسرحي يشترط به ان يكون شاعرا ، واقصد بكلمة الشاعر هنا ليس الشاعر بمعناه المتعارف عليه ، هو الذي يخضع الاوزان او ما اشبه انما من ناحية التصور الشعري للعالم .

نقطة انطلاق اي عمل مسرحي هي التصور الشعري للعالم ثم اعادة تنظيم هذا التصور الشعري عن طريق العقل ، فالعمل المسرحي فيه قسمان وهو نقطة بدايته ، التصور الشعري للعالم ، ثم محاولة تنظيم هذا التصور الشعري عن طريق تعدد الشخوص في المسرحية وتنظيمها لهذا السبب يمكن تقسيم العمل المسرحي الشعري الى قسمين :

القسم الاول وهو : التصور الشعري والقسم الثاني وهو : العامل العقلاني الذي يدخل فيه أمر التنظم في المسرح .

واعتقد ان مما يفسد المسرح الشعري هو وجود هذه الثنائية الكامنة بين التصور الشعري للعالم وبين اللغة التي يشترط على الشاعر ان يصنعها ، اي انه يخضعها للانضباط العقلي . هذا اذا تكلمنا عن المسرح الشعري بمعناه الشائع او الكلاسيكي ..

مدني صالح : اريد الانتقال او الاجابة عن ميدان اخر ، ان الاداء الشعري في المسرح يضعنا امام صعوبة تخصيص المسرحية وذلك لان جمهور الاداء الشعري في المسرح هو اقل بكثير من جمهور الاداء النثري . ان اللغة العربية تجعلنا نرجع الى الشعر في المسرح كدواء وذلك لان الفصحى ارتبطت باللهجة المنبرية من الناحية التي لجأ اناس الى العامية ، ثم ان اللجوء الى (اللغة) العامية هبط بالمسرح الى الافكار العامية، وان السبيل الوحيد للارتفاع بالمسرحية هو اللجوء الى الاداء الشعري اعيدها ثانية ان الجوء الى الاداء الشعري هو بحث عن لغة مسرحية .

سعدي يوسف : لتوضيح هذه المسالة التي عرضها الاستاذ عبدالوهاب البياتي، والمسالة التي عرضتها عن علاقة المسرح بالشعر ، في التفسير الاخير الذي اورده الاستاذ البياتي اظننا نجد نفسينا ملتقيين في مسالة واحدة وهي وجود هذه الرابطة الوثيقة بين الشعر والمسرح فالرؤيا الشعرية لكاتب المسرح ، او تصور العالم شعريا عند كاتب المسرح ، يقابله في الوقت نفسه عند الشاعر، التصور الدرامي للحياة باعتباره منطلقا اساسيا من المنطلقات الشعرية، هنا نجد العلاقة بين المسرح والشاعر ، وبين كاتب المسرح والشعر تبقى مسالة : ان الاخ مدني حين تحدث عن اللغة العربية ومسالة اللهجة المنبرية في الشعر وعلاقة هذه المسالة بالمسرح سلبيا او أيجابيا ، انا اظن ان اللهجة المنبرية ـ وان المسرح هو منبر على كل حال ـ ليست ذات خصائص سلبية في علاقتها بالمسرح، هكذا ارى .

البياتي : اعتقد ان لغة الشعر في القصيدة لها خاصية مهمة جدا ، وهي خاصية الحضور نتيجة العفوية التي يتمتع بها الشاعر ، فمن ثم تصبح اللغة جزء من تجربة الشاعر ، وتولد بشكل تلقائي وعفوي عند كتابة القصيدة ، وانا اعتقد ان الاعمال الشعرية الملحمية الكبيرة، وتطور الشاعر من الناحية الملحمية الى الروح الغنائية يولد عنده مسرحا وان كان هو لا يقصده ، اي بدون اتباع قواعد المسرح الكلاسيكية من ناحية تعدد الشخوص وما اشبه ، اما المسرح الشعري (اي المسرح بمعناه الكلاسيكي وحتى الحديث زائدا الشعر) في رأيي يقتل العفوية، الشاعر ، عندما يبدأ الكاتب المسرحي بتصور العالم الشعري ويحاول ان ينقل هذا التصور الشعري للعالم عن طريق اللغة الشعرية ايضا

يكون انتقال من العفوية والبساطة والتلقائية الى العمل العقلاني ، فتتحول عملية تحويل الرؤية الشعرية الى لغة شعرية الى عملية نظم وعملية عقلانية، وعند ذاك ، في رأيي ، تفقد اللغة الشعرية حضورها وتصبح عبارة عن وسيلة اكثر مما هي غاية ، ٠ اللغة في القصيدة الملحمية او الدرامية هي حاضرة، وهي وسيلة وغاية في وقت واحد ٠٠ انما في المسرحية تصبح اللغة الشعرية او العبارة او الجملة الشعرية ، عبارة عن وسيلة لا اكثر لتأدية غاية خارجة عن طبيعتها ، هذا في رأيي ٠

وهناك شعراء استثناء في التاريخ ملكوا القدرة الشعرية الضخمة جدا ، بحيث ان هذه الفوارق او هذه الثنائية قد زالت ولكن مع ذلك ايضا ، عندما نقرأ هذه المسرحيات بلغتها (حتى مسرحيات لوركا او بيتر فايس – مثلا –) نحس ان بيتر فايس وهو يملك طاقة شعرية كبيرة ، ونحس بالبون الشاسع بين القصائد الملحمية التي كتبها وبين الاعمال المسرحية عظمة مثلا (عطيل) او اي عمل من اعمال شكسبير ، انا اعتقد ، ليس في الجمل والابيات الشعرية ، وانما في التصور الشعري الكامل في العمل ، كذلك يصبح الامر بالنسبة لمسرحيات برخت ، فانا اجد ان هناك بونا شاسعا بين قصائد برخت التي قرأتها له وبين مسرحه ، فالمسرح الشعري عند برخت يصبح عملا مستقلا وعندما اقرأ لا افكر بان برخت قد كتب قصائد شعرية اكثر مما انه كتب اعمالا مسرحية ، وعندما اقرأها لا اتعامل معها كابيات شعرية بقدر ما اتعامل معها بانها لغة توصل لي التصور الشعري الذي احس به برخت قبل ان يكتب هذه المسرحيات٠

مدني صالح : اريد ان ارجع الى الاخ سعدي فأقول ان سلبية الفصحى في الاداء المسرحي حاضرة في لجوئنا الى اللغة العامية كعلاج ، اما مع الاخ البياتي فلا ادري لماذ يحس هذا التمييز الحاد بين العبارة وبين ما تنقل اليه ، بين العبارة الشعرية في مسرحية وما تنقل اليه من خطوط المسرحية ، وبين العبارة الشعرية في ديوان شعر وما تنقل اليه ، وحبذا لو وضح لنا هذا التمييز ٠

البياتي : انا قلت في العمل المسرحي ان نقطة وصول الكاتب المسرحي الى عمله تتم عن طريقين :
النقطة الاولى هي : التصور الشعري للعالم قبل ان توجد المسرحية ومن ثم يحاول ان ينقل لنا الكاتب المسرحي ، هذا التصور الشعري عن طريق اشياء واداة مصنوعة تقليدية اي يحول هذه التجربة الى الشكل المسرحي والقواعد التي يتبعها ٠ هذه الناحية احببت ان اقولها ، والناحية الثانية التي اضيفها ، ونسيت ان اقولها ؛ ان المسرح الشعري بالذات لا يصلح الا في مسرح المواقف النهائية ، اي الدرامية ، حيث يوجد التصادم والصراع – اللغة الشعرية في المسرح لا تصلح في المسرحيات الاجتماعية وما اشبه مثل مسرحيات كثير من كتاب المسرح المعاصرين ، عندما تكتبها بلغة الشعر تفقد الكثير من اصالتها ومعناها وتتحول اللغة فيها ، اي تخرج عن غايتها الحقيقية ،٠ ٠ في المسرح الوجودي وهو مسرح المواقف النهائية يمكن استخدام لغة الشعر، حتى ان سارتر في مسرحية (نساء طروادة) – كما اتذكر – انه استخدم الشعر المنثور ، لانه في هذه المسرحية لم يكن هناك مسرح النمو والتطور في الشخصيات ، انما كانت هناك مواقف نهائية في هذه المسرحية ، لذلك كانت اقرب لغة استخدمها سارتر في هذا العمل ، هي لغة الشعر ، وبما انه لا يملك القدرة على نظم الشعر الذي يخضع الى الاوزان وما اشبه ، فلجأ الى اسلوب الشعر المنثور في كتابتها ٠٠٠

مدني : تعقيبا على هذا ، اريد ان اقول ٠ ان الاخ البياتي، مثل الذي قد اتفق معي ، هو ان الشعر دائرة ثقافية من حيث ان تمييزه الذي اوقعه عليه ٠ الان بعد ان توضح يستدرجنا الى ان نقول ان الشاعر لا يستعمل الشعر في المسرح كأداة ، وانما يخضع المسرح لاجوائه الشعرية، اي ان المسرح يعرف ضمن حدود دائرة ثقافية شعرية لها خصائصها التي تميزها عن الفلسفة وعن الدين وعن الاسطورة وعن العلم ٠٠

سعدي : تعقيبا ٠٠ اقول بان مسالة التناقض وكشف هذا التناقض الموجود في الحياة ، الذي يتخذه الشعر سبيلا له ، واضاءة للعالم ٠٠ في واقعنا الشعري مسالة التناقض هذه تحتاج الى تصعيد اكثر ٠ بمعنى تركيز لمسالة التناقض هذه ، وفي الوقت نفسه نعود مرة اخرى الى مسالة التوصيل بين الشاعر وبين الجماهير ، انا اظن بان المسرح الشعرى هو بشكل طبيعي اكثر تعقيدا من القصيدة ذات العناصر الدرامية او ذات العناصر المسرحية وهو حسب ظني انه قمة التصعيد في مسالة التناقض والكشف والاضاءة والدراما التي نهفو جميعا لان نصل اليها، اولا لتوفر عنصر التعقيد الفني فيه ، ثم الى جانب ذلك ، توفر جانب الايصال الجماهيري بينك كمشاهد لمسرح الشعر وبين الشاعر نفسه ٠

البياتي : طبعا انا والاستاذ مدني صالح اتفقنا من ناحية تنظير فكرة المسرح الشعري ، وانا عندما طرحت رأيي للمرة الاولى قلت بانني لا اريد طرحه من الناحية النظرية ، انما من الناحية النقدية ، لانه كان في ذهني النماذج العربية الشعرية التي كتبت حيث أسيء استخدام الجوهر الحقيقي للمسرح الشعري ، فكتبت مسرحيات رديئة – في رأيي –



لاغلب ما قرأته من المسرح الشعرى العربي حتى الان ،٠٠ هنــــاك في هــذه المســرحيات تناقض وثنائية كامنة شديدة جدا ، بحيث انني كنت ازاء هذه المسرحيات لا ادرى هل كنت أقــرأ مسرحا او كنت أقرأ شعرا ، ومع الاسف في كثير من الاحـــايين كـــانت تخســر كثـير مـن هــذه المســرحيات ، الحـــالتين ، كـــانت تخسر الشعر وتخسر عناصر العمـــل المسرحي الدرامي ، لهذا توصلنا الان ، من الناحية النظريــة الى اتفاق مع الاستاذ مدني صـــالح لانه طرح القضية من الناحية النظرية طرحا صحيحا وهذا ما اتفق معه عليه .

سعدي : انا متفق مع الاخ عبدالوهاب في ان ــ مثـــلا ــ ما بعد مسرح شوقي ، ٠٠ هذا المسرح الذى استطاع ان يلائم بين العمود الارسطي في المسرح ، وبــين عمود الشعر التقليدى العربي ٠٠ ما بعد مســرح شوقي ما يزال مسرح الشعر العربي الحديث لــم يتكـامل بعد . ففي مقابل مسرح شـــوقي الذى استطاعت فرق قومية ان توصله الى الجمهـــور والذى استطاع ان يتلاءم مع ذوق معين ومرحلـــة معينة ، اما في المرحلة الجديدة التي نعيشها فلم يستطع الشعراء العرب المحدثون بعد مواجهــــة ذلك المسرح .

مدني : انا اتفق مع الاخ سعدي في هذه النقطة واحب ان اضيف اليها تفسيرها ، وذلك لان مسرح شوقي وصل الى الجمهور بسببوصول ما نسميه بالشعرالعمودي الى الجمهور ، اما الان فلم يوصل اليهم الشعر غير العمودي ، أو شعر الطبقة المثقفة ، فـــذاك كان شعر الطبقة القارئة ، وهذا شعر الطبقة المثقفة .

البياتي : ونلاحظ ايضا في بعض المسرحيات الحديثة التي كتبت ، والتي خرج فيها الشعراء على عمود الشعر ان سر اهتمام الجمهور فيها لا يعود الى انها مسرحيـــات جيدة ، كانت تعبر عنجوهر الشعر وجوهر المسرح ، بقدر ما طرحته من قضايا قد تكون قضايا ثوريـــة ملتهبة ، او قضايا تهم مشاكل الناس، مثلمايثيرها الشعر نفسه بمقدار ما يطرحه من قضايا نضاليــة او قضايا ثورية احيانا بالرغم من عدم نضوجها الفني . لذلك انا اعتقد ــ الان ــ باننا وصلنا الى نقطة : كيف نوفق بين التنظير الذي وضعناه ــ نحن ــ للمسرح ولغة المسرح الشعرية وبين واقع الشعر العربي ومحاولة كتابة مسرح شعرى . هذا ما نود ان نجيب عنه الان في هذه المناسبة .

مدني : لا اعتقد نستطيع غير التشخيص ، اما التخطيط والنتائج فمتروكة للمحاولات ولا ادرى مــــاذا تقولون ؟

الجزائري : كان بودي ان اسأل عن تاثير المسرح الشعرى وواقعه على مسرحنا العربي وضمن النقاش توصلت الى الاشارة الى هذه الناحية ، اعني ــ عرضـــا ــ استشهدتم بشوقي والمسرح العربي وتأثير القصيدة العمودية أو الشعر العمودى على الجمهور عبـــر وسائل ايصالها ضمن استطاعة الجمهور التلقـي والتفاعل مع هذا الشعر لانه امتلك ــ عبر الزمن اذنا تلتقط هذا الشعر ، وان الشعر الجديد هــو شعر فئة مثقفة او (طبقة) كما قال الاستاذ مدني، ولكن السؤال الذى يمكن ان يكمل هذه الاشارة : هل يمكن ان يكون الشعر هو لغة المســـرح على المستوى القومي الان ؟

البياتي : اود في هذه المناسبة اسأل ، أن المسرح عامة لماذا وكيف يظهر ؟ هل هو شكل ادبي يصطنـــع ويسعى اليه سعيا ، ام انه يظهر نتيجة تطـــور حضارى ؟ .

الملاحظ ان الامة العربية والشعب العربي الان ، يمر بمرحلة انتقال ، من مرحلة تخلف الى مرحلة بناء حضارة . وانا اتساءل الان هل آن الاوان ،هل ان تشكيل الحياة العربية الان ، والانتقال من مرحلة التخلف الى مرحلة الحضارة قد استدعى ــ هناك ــ شكلا جديدا ،٠٠ اي ان لشكل المسرح، سواء المسرح النثرى أو الشعرى هو استجابة لدوافع اجتماعيـة وسياسية وحضارية ، ام ان هذه الاشياء لم يؤن أوانها الان ٠٠ انا استطيع من خلال نظرة نقديـة الى المسرح الذى قرأت حتى الان ، والذى كتـــب ، دلالة على ان هذه المحاولات ما هي الا ارهاصات في الطـــريق ، وعـــلامات في الطــريق ، معنى ذلك عدم نضوج المسرح الذى كتب حتى الان معنى ذلك ان حياتنا نفسها لم تتطور بعد تطورا حضاريا بحيث يقتضي ظهور مثل هذا المسرح،ولكن هذا لا يمنع ان الادباء في تاريخ الامم ، احيانا ، قد يطرحون اشكالا ادبية ناضجـــة فيبكرون او يعجلون في نضجها . هذا ما وددت ان اتســـاءل حوله ٠٠ والملاحظ الان ان القصيدة العربيـــة قـد وصلت الى أوج نضجها ، او انها في الطريق الى ان تصل الى أوج النضج ، وانا اعتقد ان المستقبـــل

سيجيب على مثل هذه الاسئلة ،ونحن الان ، في مثل هذه الفرصة لا نستطيع الا ان نتكلم من خلال النظرية ومن خلال المحاولات والنماذج التي طرحت حتى الان من المسرح الشعري ايضا ٠

مدني : اتفق مع البياتي حول انالمسرح جزء من حيــــاة تتطور متكاملة باجزائها ويتطور معها المسرح ، لكن باليد – كما نقول – اذا كنا نستطيع مناصـــرة المسرحية بالفصحى ، او المسرحية الشعرية لكـي تجمع في اللغة العربية تراثا مسرحيا ، مقروءا عند جميع قراء اللغة العربية ٠٠

سعدي : مسألة التراث المسرحي المقروء ، الواقع ، التراث المسرحي الممثل ، اعني المقدم على المسرح ، وطبعـــا هذا يستند الى نص يشترط فيه أن يكون مقروءا أساسا ، وانا ارى انه ان كان هنالك نص يمكــن تقديمه على المسرح بشكل جيد ، قد يعني بشكـــل من الاشكال وجود حد ادنى من الجودة في المسرحية المكتوبة نفسها ، وهنا – بطبيعة الحال – انــا لا افصل كثيرا بين المسرح المقروء ، والمسرح الممثل ٠٠ ربما تقودنا هذه المسألة الى بعث النقاش القديـــم حول الفصحى ودورها ٠ فالواقع نحن امة تعيش في دور يريد النهوض من التخلف ومسألة اللجوء الى العامية كحل امام سلبية الفصحى ، الواقـــع هو اختيار الطريق السهل ، أما الطريق الحقيقـــي فهو العمل الدؤوب لكتابة مسرح فصيح يستطيع ان يثبت جدارته سواء كان مكتوبا او ممثلا ٠٠

البياتي : في اعتقادي ، انه حسب النظريات التي قرأناها في تاريخ الادب ، ان الشعر احيانا قد ينضـــج في كثير من المجتمعات قبل نضوج النثر الفني ، ولكني اعتقد ان نضوج الاعمال المسرحية الشعرية لا يمكن ان تقوم الا عبر نضوج المسرح العربي ، فهو حتى الان – وحتى على مستوى النثر – لم يقـــدم مسرحيات مقروءة بحيث اننا نستطيع ان نقرأها على مستوى ما نقرأ في المسرح العالمي ٠ سواء كان الاسيوي او الافريقي او الاوربي ٠٠ ولهذا فانــا اطرح هذه القضية واود ان اعرف رأي الاســـتاذ مدني صالح فيها ٠

مدني : انا معك في هذه القضية ، لكني ارى ان هنـــاك محاولات مجهضة منها محاولة عندك ومنها محاولة عند سعدي يوسف وهو حاضر ، وابدأ بسعـــدي باعتبار انالقضيةمعه وجيزةواتساءل:الا يرىمعيان الشخص الثاني الذي ظهر في شعره اخيرا يلملم ظلاله ، الشخص الثاني المتمثلة باحمد المحمــــود وعبدالله ومحمود تلميذ العراق وشخوص اخرى ، الا يرى انه لو صبر على شخصه الثاني وداراه ، الا يرى أن هذا الشخص الثاني قد يكون شخصية تلح عليه في ان يجمع لها شخوصا واجواء مسرحية قد تطول ، قد تقتصر ، قد تنجح ، قد تخفـــق ، وليست العبرة بأي شيء من هذه الاشياء ٠٠

سعدي : اشارة الاخ مدني الى مسألة الشخص الثـــاني ٠٠ والواقع هي اشارة ذات خطر بالنسبة لي ، خاصة وهو يعتبر الشخصالثانيهو الشخص غير الحقيقي ، الشخص المراقبالشخصالملاحظ الشخص الملاحق ، وان ما أراه شخصية حقيقية ، يراهاعكس ذلك ، وبدونها يأتي خطر رأيالاخ مدنيبالنسبة لي ولكننا نصلمعا الى مسألة نتفق عليها نحن الاثنين وهي وجود عنصر المراقبة بشكل حاد جدا ، مــن ثم اخذت هذه الحدة في التدرج صعودا ، بحيــث – مثلا – قصيدة معينة كتبت بعنوان (الشخص الثاني) ،ما بعد الشخص الثاني ، جرت عنـــدي محاولات معينة مثلا : مسرحية صغيرة بعنــــوان (حانة الطرق الاربعة) ، و (الطريق الى سمرقند) و (ابراج في قلعة سكر) ومحاولة اخرى اظـن : (حكاية في فصل واحد) ، كانت كلها محـاولات لمسرحة القصيدة ، والحقيقة انني انطلق من هذا المنطلق : مسرحية القصيدة ،٠٠ ولم اطمـــــح حتى الان الى كتابة المسرحية ٠ وبشكل مـنالاشكال قد ارى هذا منطلقا سليما بالنسبة لي ٠

مدني : لكنك الا ترى ان في مسرحية القصيدة ، ثم فـي مسرحةالقصيدةالثانية، ثمفيمسرحةالثالثة، ومسرحة جميع القصائد ينطوي على – دعنا نقول تقصيـــد المسرحية على نمط مسرحة القصيدة – الا ترى ان في مسرحة القصيدة ، ثم القصيدة ، ثم القصيـــدة ، ومسرحة القصائد جميعهما ، ينطوي على اجهـــاض مسرحية في تقصيدها ؟ ٠٠

سعدي : بشكل من الاشكال ، اتفق معك في هذا الشيء ، ٠٠ لكن عندي شيء واحد ، هو اني لم اؤمن – في أحد الايام – بقدرتي على القفزة ، الطفرة ، انا اعتبر هذا بداية طريق طويل بالنسبة لي ، لكن لي هدفا فيه واضحا ، هو ان اكتب مسرحية شـــعرية في الواقع ٠٠

مدني : الا ترى ان القضية كامنة في عدم توفر اجواء مسرحية أكثر مما هي كامنة في القدرة ؟ ٠ فان القدرة ظاهرة في القصائد ٠٠؟

سعدي : خبرتي بالمسرح ، سواء بمشاهدة المسرحـــية ، او بالاختلاط بالجو المسرحي ما تزال غير كافيـــة بالنسبة لي ، حتى اني مؤخرا اتفقت مـــع الاخ يوسف الصائغ ان نشرع معا في كتابة مسرحيـــة شعرية ، مستفيدا – مثلا – من خبرة يوســـف التي هي اكثر مني نسبيا بالجو المسرحي ٠

البياتي : نحن اتفقنا منذ البداية ان الشاعر ليـــس مطالبا بالكتابة الى المسرح ، واتـــكلم بخصوص تجربتي انا ٠٠ فانا شخصيا لم يكن في ذهنـــي بالسابق ولا الان ولا في المستقبل الكتـــابة في المسرح ، لان هناك الكثير من الهمومالشعريةوالكثير



من القضايا التي تطاردني واود التعبير عنها ، وما كتبت من اعمال مسرحية لم يكن قصدي ان اكتب اعمالا مسرحية ، ولكن كان هناك قصد شعري ،فقد كتبت في حياتي مسرحيتين ، مسرحية نشرتها ومسرحية لم انشرها . في المسرحية التى كتبتها ولم انشرها ، فعندما كتبتها كان القصد هو عملية تطهير وقتل عالم في داخلي كنت اود التخلص منه وكان لا يمكن التخلص وقتل هذا العالم الداخلي الا في التعبير عنه ، وكتبت مسرحية (الحريق) . اما المسرحية الثانية ، فقد مررت بتجارب مريرة كان صدري يضيق بها ، والقصيدة في ذلك الوقت لم تحققها ، لاني لم اتطور في ذلك الوقت الى مرحلتي الشعرية الجديدة ، فكان علي مثل المزارع الذى يبذر البذور في التقاط خيط المستقبل ، فحاشت في صدري كثير من الرؤى وكثير من الصور وكثير من القضايا ، فبحثت عن اى شكل ادبي اعبر فيه عنها .. لاجل ان ابذر بذور اعمالي الشعرية القادمة ، فكتبت مسرحية (محاكمة في نيسابور) . اسميتها مسرحية تجاوزا ، لانها عبارة عن قصيدة طويلة وان كان هناك عدة اصوات فيها ، ولكن هذه الاصوات تعبر عن مواقف نهائية متمزقة .

وفعلا بعد ان كتبت هذه المسرحية ، أمسكت بخيوط مستقبل اعمالي الشعرية ، فتلت ـ بعد ان كتبت (محاكمة في نيسابور) ـ كتبت قصيدة (موت المتنبي) وفيها اصوات متعددة ، كما اذكر ثم تلاها بعد ذلك ديوان (سفر الفقر والثورة) ، وكتبت قصيدتي عن (الحلاج) وعن (ابي العلاء المعري) وقصيدة (الذي يأتي ولا يأتي) وكتبت ديوان (الموت في الحياة) ثم (الكتابة على الطين) وهكذا . فالمسرحية كانت عبارة عن حقل تجارب وبذور ، بذرتها في الرياح او في الجهات الاربع من العالم حتى استطيع التقاط خيوط مستقبل اعمالي الشعرية .. وانا اود ان اكرر ثانية ، اني لم اكن أقصد كتابة مسرحية ، ولم يكن في طموحي هذا .. اني لا اطمح اكثر من كتابة الشعر ، وعندما اكتب حتى الشعر لا اعتبر نفسي شاعرا محترفا يود التعبير الادبي ، وانما هناك رؤى وكوابيس وعوالم وتجارب احاول ان اعبر عنها من خلال لغتي الشعرية .

مدني : بعيدا عن (محاكمة في نيسابور) .. وعن مدى نجاحها ، والذي اعتقد انه قد بلغ درجة فوق الجيدة ، اريد ان اؤكد لك وللاخ سعدى انا لا احضر هنا بصفة شاعر ، كما قال محمد الجزائرى وانما احضر بصفة قارىء معجب بشعريكما معا ، السؤال الان : الا ترى انك ومنذ (الذى يأتي ولا يأتي) لم تكتب الا مسرحية واحدة رائعة،لاينقصها الا برمجة الحوار ، ان استطعنا ان نقول برمجة . انت منهم بكتابة مسرحية بدأت (بالذي يأتي ولا يأتي) وانتهت بديوانك الاخير (قصائد حب على بوابات العالم السبع) .. فدافع عن نفسك .

البياتي : اذا كان قد تم هذا ، فقد تم بشكل عفوي جدا، وانا مسرور لهذه النتيجة التي طرحها الاستاذ مدني صالح . وكما اني لم يكن في قصدي كتابة مسرح ، وهذا شيء تم بشكل عفوي ولا ادري ربما هو محطة وصول او نقطة وصول لي ـ في المستقبل ـ الى اشكال مبرمجة اكثر .
هذا في اعتقادي .

الجزائري : تحدثتم عن تجربتكم الشعرية (الاستاذ سعدي والاستاذ عبد الوهاب)، في « بقايا التجربة » للاستاذ مدني صالح،والمنشورة في مجلة « المسرح والسينما» تجربة ايضا ، هل يمكن ان نضع هذه التجربة موضع الاتهام .؟ السؤال موجه الى الاستاذ مدني! ولكي نحيط علما بالتجربة المسرحية لكل منكم ، ومن ثم نسال السؤال الاخر الذي هو : هل تعتقدون ان مجمل تأثيرات الفنون الاخرى تلعب دورها في خلق المسرح الجديد (كالسينما ، والفنون التشكيلية ، والموسيقى ، ..) ام ان مجموع تأثير الفنون الاخرى ، وبضمنها المسرح سيلعب دورا في خلق صورة الشعر الجديد مستقبلا ؟ ارجو ان تكون الاجابة متداخلة ان سمح الاستاذ مدني، بدءا .

مدني : انا اولا ، اكتب الشعر تنهيا كما قلت مرات، و« بقايا التجربة » ، بقايا تجربة ، لا اكثر ..

الجزائري : حسنا هل نبدأ بالاستاذ البياتي لاضاءة موضوع تأثير الفنون الاخرى ودورها ؟ على خلق المسرح الجديد ؟ وحول صورة الشعر الجديد مستقبلا كنقيض ، لوجود مسرح شعري ذي مواقع متقدمة في جمهور المسرح ، على الاقل على الصعيد العربي ؟

البياتي : اولا انا اؤمن بأن تغير واقع الانسان المادي باستمرار وكذلك البناء الحضاري والتشكل هو الذي يمنح الاشكال الجديدة في الفن ولهذا لا يمكنني ان اعزل الفنون التشكيلية ، والسينما والموسيقى واعزل المسرح .. واعتقد ان هذه الفنون

ستؤثر في المسرح بمعزل عن التطور الحضاري وعن تغير الواقع المادي للانسان . اذا كان الفكر هو انعكاس للمادة فانا اعتقد ان هذه الصيرورة في الاشياء وتشكلها من جديد هو الذي يعكس الاشكال الجديدة . وحتما تطور الفنون بتغير الواقع المادي والحضاري سيؤثر ، كما تؤثر هذه الفنون كل منها بالاخرى ...

والمسرح — من يدري — لان المسرح سبق السينما ، قد تكون السينما هي التي تأثرت مثلا بالمسرح ، انا في اعتقادي ان بداية السينما كان هو المسرح وليس العكس .. وكذلك بالنسبة للفنون التشكيلية فانا اعتقد ان الديكور والتصوير والاضاءة ، وهو فن تشكيلي ايضا وجزء لا يتجزأ من العمل المسرحي خاصة عندما يتقد على المسرح، لاني اعتقد ان المسرحية لا يمكن ان نتصورها مكتوبة في كتاب دون ان نتصورها وهي تمثل على خشبة المسرح ضمن المؤثرات الصوتية ، الديكور، الفن التشكيلي . فاذن العمل المسرحي هو فن تشكيلي ايضا ، مكون من كل العناصر ، عنصر الفن التشكيلي ، عنصر الموسيقى ، عنصر الشعر ، عنصر الاضاءة ، كل هذه الفنون تجتمع وتتظافر لانجاحه، فهو اذن ليس فنا هينا ، واعتقد ان العمل المسرحي هو اصعب الفنون ، لانه يجمع بين خصائص كل هذه الفنون بحيث يصهرها ويقدمها في تجربة واحدة فريدة من نوعها ..

سعدي : نقطة اشار اليها الاخ عبد الوهاب قبل وقت ، الحقيقة هي جديرة بالاهتمام ، قال ، مثلا ، ان قصيدة الصفحة الواحدة ، كما يعبر عنها الدكتور جلال الخياط ، والتي عبر عنها الاستاذ عبد الوهاب بشكل اخر ، هذه القصيدة بلغت مرحلة النضوج او كادت ان تبلغها ، والان ، في الواقع ، نحن نحس ، تماما برغبة مضنية في الخروج من اطار هذه القصيدة ، قصيدة الصفحة الواحدة ، محاولات مختلفة — مثلا — قصيدة تتجه اتجاها مسرحيا ، او تأخذ شكل رحلة في التاريخ وفي المستقبل . مثلا قد تبلغ بشكل من الاشكال مستوى المسرح بشكل معين ، .. هذه كلها — في الحقيقة — تطلعات مخلصة ومفروضة .. علينا جميعا ، الخروج مما اعتقدنا بأنه نضج او كاد ..

البياتي : طبعا نحن لا نمنع الشاعر اذا ما نضجت القصيدة لديه ان ينتقل بها عبر تخوم فنون جديدة ، ولكنني اشترط الا يكون ذلك على حساب الجودة وكعمل عقلاني ارادي ، انا اعتقد ان القصيدة او أي فن من الفنون عندما ينضج نتيجة الجدلية الكامنة في طبيعة العمل الفني الناضج ، هي التي تؤدي ان تدفع بهذا العمل الفني الى استيعاب اشكال جديدة من خلاله . وطبعا تظل القصيدة سواء ، سميت بقصيدة الصفحة الواحدة او عدة صفحات ، تظل احد الفنون البارزة المستقلة . اما الشاعر اذا اراد ان يمارس من خلال نضوج القصيدة وتطورها فنونا اخرى ، وكان صادقا في تطوره فهذا شيء عظيم ، ممكن ان يضيف الى غنى القصيدة ، غنى فن جديد ايضا . هذا هو اعتقادي ولكن هذا يجب ان لا تكون مثل عملية التجديد في الفنون ، هل هي ضرورة تاريخية واجتماعية وفنية ايضا،او هي عملية ارادية ؟ صحيح ان الارادة عندما تنضج العملية التاريخية او الحتمية الاجتماعية والسياسية والفنية ، تكون هناك للفنان ارادة في اقتناص هذه الضرورة ومحاولة الانفلات منها ، ولكن نجد انه في بعض العصور هناك حركات تجديد وتطوير في الفنون عقلانية وارادية ، لذلك تأتي مفتعلة وغير ناضجة مما يسبب الكساد والفشل لها ، هذا ما اخشاه فقط ، انما اذا كانت هناك مرحلة تطور طبيعية . في حياة الشاعر او في تجربته ، وكان هناك امكانيات ايضا ، الاني كما قلت ان وظيفة الشاعر تختلف عن وظيفة الكاتب المسرحي تماما ، ولا يشترط بالشاعر ان يكون كاتبا مسرحيا اما اذا كان هناك شاعرا يمتلك الموهبة الشعرية الكبيرة والموهبة المسرحية ايضا فهذا شيء عظيم ، طبعا ، وجيد ، وليس هناك احد ضد مثل هذا التطور ، ولكن يجب الا نضع هناك شرطا في اننا يجب ان نطور القصيدة الى المسرح والعمل المسرحي ، لان كل فن مستقل عن الاخر ، في نفس الوقت ، وان المسرح هو عبارة عن نوع من الانواع الادبية ، وكذلك القصيدة وهكذا ..

سعدي : المسألة انه توجد طرق مفتوحة امامنا ، قد تتخذ بالنسبة لك ، شكل مسرحية مثل « محاكمة في نيسابور » ، قد تتخذ شكل القصيدة المجموعة مثلا (قصائد حب على بوابات العالم السبع) هذه ، انا شخصيا اعتبرها القصيدة المجموعة .

الجزائري : وهذا واقع .. لو اعتبرنا عناوين القصائد ، عناوين فرعية ..

سعدي : لانها قصيدة كاملة ولو اتخذت شكل الديوان فهي القصيدة المجموعة .. مثلا الطموح الى المسرح فرضا الخطابية في قصيدة معينة ، او ايه اشكال متعددة ، لكنها في الواقع كلها محاولات للخروج ..

البياتي : انا اتذكر بهذه المناسبة ان هناك صحفي سأل الشاعر التشيلي بابلونيرودا انه لماذا لا يمارس كتابة المسرحيات والحواريات والروايات والقصص وقد اجاب الشاعر بابلونيرودا : انه يستطيع ، نعم .. وانه لو كتب قصصا ومسرحيات فانه قد يفوق بعض الكتاب المحترفين الذين يمارسون هذه الفنون ولكنه قال بالحرف الواحد انه لايسمح



لموهبته الا بفتح طاقة او جرحا صغيرا لكي تخرج منها هذه الموهبة . وانا اعتقد بالنسبة للشاعر ايضا فانه حياته وطريقة تأمله للكون وتركيبه العقلي والنفسي وتصوره للعالم ، هو مركب بهذا الشكل . ولكن كما قلت انه لا يمنع ان تولد الموهبتان معا في نفس الشاعر او الكاتب المسرحي نفسه ايضا ، هناك كتاب مسرحيون ويكونون شعراء ايضا في نفس الوقت ، وهناك شعراء وكتاب مسرحيون ، ولكن هناك كاتب مسرحي ، وهناك شاعر ايضا ..

.. أنا اؤمن بالتطور الطبيعي وبالولادة الطبيعية العفوية الحقيقية ، وعندما يولد مثل هذا الفن ولادة طبيعية متمشية مع طبيعة العصر الذي نعيشه هذا هو الفن العظيم ، وان الشعر العربي الجديد لم يولد نتيجة الدعوات والكتب والنداءات ، أنما ولد ولادة طبيعية ، وحتما ان المسرح الشعري ، اذا كان هناك ضرورة حضارية واجتماعية وسياسية،فسيظهر وسينضج مثلما نضج الشعر الحديث او مثلما نضجت الرواية العربية أو القصة القصيرة وهكذا ..

مدني : تعقيبا على ما قيل ، ولي تأكيد على جملة اشبه ما تكون مكررة ، معادة ، هو ان الشاعر يكتب مسرحية اذا ما مرت تجربته فيإجواء مسرحية ، هنالك تجربة ، وصفة التجربة المسرحية في ان تكون ممتدة ، وقد تمتد مرحلة طويلة مبوبة ، هذا التبويب اذا حصلت فيه الحركة المسرحية فانه سيصبح مسرحية بطريقة تلقائية ، اى ان الشاعر لا يدخل العنصر الدرامي في قصائده فتصير مسرحية ، وانما يمر بتجربة مسرحية ــ دراماتية ــ (نستطيع ان نقول) فتصبح مسرحية ، ويظل الامر رهن الالتقاء الطبيعي العفوي ، كما نحن مجمعون .

الجزائري : المسرحية في ظني تكثيف حواري عميق لموضوعات انسانية كبيرة ، قد تختزل عبر الحوار فهل يؤثر هذا التكثيف على الشعر سلبا ام ايجابا في ايجاد وخلق الحوار المسرحي الشعري ؟

البياتي : انا اعتقد ان الشعر اكثر تكثيفا من الحوار المسرحي ، وممكن عكس سؤالك عكس السؤال تماما ، ى هل ان الحوار المسرحي يتأثر بكون الشعر تكثيف للعالم وللاشياء ، بحيث انه لا يصلح ــ الشعر ــ بما انه لغة مكثفة ، للغة الحوار اليومي الموجود في المسرح ، خاصة في المسرح الاجتماعي والسياسى ، عندما يتحدث الابطال عن أمور عادية جدا .. هذا هو السؤال .

الجزائري : حسينا ..

مدني : بعيدا عن قضية التكثيف ، اريد ان اقول : ان الاداء الشعرى في المسرح لا يصلح للمسرحيات الواقعية بمفهومنا المعاصر للواقعية وذلك لان الادب الواقعي يتحرك ضمن حدود ــ قوانين اقتصادية ضمن حدود قوانين طبيعية ، ضمن حدود حتمية مبادىء العقل المنطقي والقوانين الرياضية ، فدائرة الثقافة الشعرية ملائمة لمسرح يعتمد مع ما للحقيقة من كرامة المبدأ التالى : « ليس بالحقيقة وحدها يحيا الانسان » .

سعدي : ليس بالحقيقة وحدها يحيا الانسان !.. فاذن ماذا نستطيع ان نضع مع الحقيقة لا مقابلها ؟ نحن نستطيع كشعراء ان نضع الحلم مع الحقيقة لا بديلا لها ..

الجزائري : اذن ، اذا ما تحققت ــ وهذا ما يجب ان يكون المقولة التالية : (ينبغي ان نحلم) ، فاين تضعون احلام جان كوكتو وجورج شحادة في تجربة المسرح الشعري عبر تأثيرها على المسرح العربي ، اذ هناك تجارب شعرية على المسرح حاول فيها بعض الذين أتيحت لاعمالهم الشعرية الفرصة لتقديمها مسرحيا، من قبل فرقة معينة ان يقلدوا المسرح الشعرى الفرنسي الذى جلس طويلا على قمته جان كوكتو ، ثم الان يتربع عرش المسرح الشعرى جورج شحادة ، وبدأ كاتب ياسين ، ايضا ، يدخل هذا المضمار .. فما هو رأي الاستاذ البياتي ؟

البياتي : هناك احلام مرتبطة بالتطور الموضوعي لحركة التاريخ ، وهناك احلام اعتقد انها منفصمة ،بالنسبة للفنان الثورى ــ كما قلت ــ ينطلق من حالة التمرد الى الثورة ومن ثم الرحيل الى مدن الحلم ، ومدن الحلم بالنسبة للفنان مرتبطة بالحقائق الموضوعية والتاريخية ايضا ، ومن ثم يجيء حلمه عبارة عن بناء .. اى اذا قلنا ان هناك تمردا ثم ثورة ثم مرحلة البناء عند الفنان ، وهناك بعض أحلام الفنانين ليس لها علاقة مرتبطة بحالة التمرد فالثورة فالبناء ، فمن ثم تأتي منعزلة في فراغات تاريخية ــ اسميها ــ واعزوها الى اعمال (الفن للفن) وهذه اعمال كثيرة موجودة في التاريخ الادبي ، مثلا أعمال اوسكار وايلد ــ الان ــ بالرغم من جمالها الفني وبريقها اللفظي ، والتي احتفظت

بشبابها لحد الان . لكني اعتقد ان قسما من هذه الاعمال خارج عن حركة التاريخ ، والتاريخ الادبي نفسه ، ايضا ، وننظر اليها كاشياء جميلة أكثر مما ننظر اليها على انها مرتبطة بحركة تطور الادب العالمي والانساني .

لهذا السبب اوءكد بانه يجب ان نفرق بين حلم وحلم آخر ..

مدني : انا لا أميز بين الاحلام ، والاحلام واحدة ، ونحن نحلم حين نندحر ، والاندحار بمفهومه الحضاري أصل الابداع ، اذا ما استرجعنا في الذاكرة اندحار المسيح ، اندحار افلاطون ، اندحار سقراط ، واندحار ماركس اخيرا .. نستطيع ان تقول : لو كان ماركس مليونيرا لما أحس بشكل من أشكال هذا الاندحار .. أريد أن اقول ان هناك احلاما ايجابية ، هي أحلام اولئك الذين يعيشون للمجموع وينفردون عن الحشد .. وهنالك احلام خائبة غير بناءة هي احلام اولئك الذين يعتاشون على المجموع ثم هم – في الاخير – يضيعون مع الحشد عند تخوم الانخذال باسم الالتزام ... فالاحلام واحدة ، والاحلام بناءة اذا ما كان موقف الشخص بناء ان يعيش للمجموع وان يقف خارج الحشد ، اعيد : أربعة رغم ما بينهم من تباين :

مسيح ، سقراط ، افلاطون ، ماركس .. يختلفون كثيرا في كل شيء لكنهم عاشوا للمجموع ووقفوا خارج الحشد ، يحلمون .. وتحققت لهم الاحلام ..

سعدي : اذن المسرح بالنسبة للشعر العربي الحديث ليس حلما ، انما يبحث الشعر العربي الحديث عن المسرح الحلم ..

البياتي : لكنه كما قلنا ليس ، كما تفضل الاخ مدني صالح ، ليس حلما طوباويا ، انما حلما بناءا!

الجزائري : بعد ان تناولت ندوتنا قدرة اللغة الشعرية في ان تكون وسيلة تعبير جيدة في المسرح ، عبورا ، بالاستشهاد والتدليل ، بخصوصيات تجاربكم الشعرية ، وتجارب الاخرين، وعبر التحام موضوعنا ، بقيم العصر ، والمسرح العالمي ، وطموحات الشاعر في ان يقدم للمسرح ما يعنيه ، وماهية المسرح الشعري ، او مسرحة



القصيدة ، .. وخلال التطواف في ملاحظات جوهرية حول اللغة ، والمنبرية ، والشعر العمودي ، والفنون الاخرى ، وتأثيرها على خلق المسرح المطلوب ، وتمثل صورة المسرح الشعري ، او الشعر المسرحي الذي سيغلب وقصور تجارب الشعراء المحدثين الذين طرحت تجاربهم عبر الفرق في ان يخلقوا المسرح الفني الثر » ..

ومن ثم عبر مناقشة موضوع التكثيف الحواري ، في المسرح ، والشعر الذي يمثل التكثيف التام لموضوعات انسانية كبيرة ، ثم مرورا بالمسرح الحلم ، والحلم الايجابي ، والاخر الطوباوي ..

توصلنا الى قناعة تامة بان المسرح المطلوب، شعريا ، لم يخلق بعد وهو ، لما يزل طموحا ، وجزء من حلم الشاعر .. كما هو ، وبعد ضرورة تاريخية واجتماعية وسياسية ، يحتاج الى دائرة المعرفة الشعرية ليتاصل ، ويتعمق ، ويطرح نفسه ، كضرورة .. تغني الواقع وتسهم في التحولات النوعية التي يشهدها مجتمعنا العربي من حالة التخلف الى مواقع متقدمة ، حضاريا .

وبذلك نستطيع ان نقول ان ندوتنا حددت قدرة اللغة الشعرية في ان تكون مسهما ايجابيا في المسرح ، وتوصلت الى نتائج تطبيقية في هذا الصدد ، عبر تشريح جزئيات لوحة الممكن ،والنظر الى لوحة المستقبل – الضروري ، عبر الحلم،والتطلع المشروع ، والضرورات الحضارية ، المرتبطة بقوانين الحياة والمجتمع والعصر ..

شكرا ، للاساتذة الشعراء : عبدالوهاب البياتي وسعدي يوسف ومدني صالح ونطمح ان نلتقي لقاءات اخرى لنعمق مسار حركتنا الادبية والمسرحية .. عبر مثل هذه الندوات والمحاورات العميقة الهادفة .. والى اللقاء ..



● العـــــراق

محصول الموسم المسرحي الراهن

الانتاجـــات المسرحيـــة

في بدء الموسم المسرحي ، حدثت ظاهرة ، ملفتة للانتباه ، تلك هي ظاهرة ـ الاعادة ـ وما تبعها من جمود في الوسط المسرحي ، دام حتى حلول شهر شباط من العام الحالي ·· ومع التحولات الطبيعية في الطقس ، شهدت قاعات العرض (المسرح القومي ومسرح بغداد) عروض مختلفة لعدد من الفرق العاملة ·· ، لا زالت مستمرة لغاية أيامنا هذه ·!

★ فرقة المسرح الفني الحديث

١ ـ « الشريعة » وهي مسرحية شعبية ، تأليف يوسف العاني واخــراج قاسم محمد · وهي تصور فترة خطرة من تاريخ العراق السياسي ، تمتد من انتهــاء الحرب الى نكبة فلســطين وبداية الخمسينات · وشارك في التمثيل يوسف العاني وسامي عبدالحميد وكريم عواد وناهدة الرماح وســامي السراج وزينب وعبدالجبــار عباس ·

٢ ـ ثلاث مسرحيات قصيرة هي : « نويش ! شلون ! الى ! » اعداد يوسف العاني عن مسرحية « الحروب » للكاتب البلغــاري خايتوف ، وقام باخراجها روميو يوسف ، وشارك في تمثيلها سهاد عبدالامير ، وعبدالقادر رحيم ، وعبدالامير الورد وناظم الزيدي وسامي السراج وروميو يوسف وعبدالجبار عباس ويوسف العــاني وغازي القيسي ·



طلاب الاكاديمية أثناء التمرين في مسرحية (فيت روك)

والمسرحية الثانية فهي « حكاية مريض أسنان » تأليف ازفالدو دراكون واخراج سامي عبدالحميد وترجمة قاسم محمد ، وتمثيل روميو يوسف وقاسم محمد وناهدة الرماح · أما المسرحية الثالثة فهــي « الاغنية الاخيرة » تأليف الكاتب الروسي تشيخوف واخراج قاسم محمد وتمثيل سامي عبدالحميد ، وهي ذات شخصية واحدة ·

٣ ـ وتقدم فرقة المسرح الفني الحديث ، في هذه الايام منهاجها الثالث ويتضمن مسرحية واحدة اعــداد قاسم محمد عن مجموعة من مؤلفات بريشت وسميح القاسم ومحمود درويش وبيتر فايس ، واسم المسرحية « انا ضمير المتكلم » وهي من اخراج المعد نفسه ·

★ الفرقة القومية ـ التابعة لمصلحة السينما والمسرح :

١ ـ قدمت في مطلع موسمها مسرحية (قرنــدل) تأليف طه سالم عضو فرقة اتحاد الفنانين واخــــراج سامي عبدالحميد المدرس في أكاديمية الفنون الجميلــة وعضو فرقة المسرح الفني الحديث ، وشارك في التمثيل عدد من أعضاء الفرقة ·

٢ ـ الصبي الخشبي ـ مسرحية شعبية للاطفال ، أعدها واخرجها قاسم محمد المخرج المتفرغ في مصلحة السينما والمسرح · وشارك في التمثيل كل من خليــل الرفــاعي وسليمة خضير وقاسم الملاك وحميد الجمالي وعزيز عبدالصاحب وحميد حسن البناء وزهرة الربيعي وحاتم سلمان وحميد كاظم وسالم شفيق وكامــل القيسي وشهاب أحمد ·· وغيرهم ·

٣ ـ للفرقة القومية مسرحيتان اخريتان ، همــا (الطوفان) تأليف عادل كاظم جواد واخراج ابراهيــم جلال ، و(حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) تأليــف الكاتب السوري سعدالله ونوس واخراج جاسم العبودي ومن المقرر ان يشارك القطر العراقي بهاتين المسرحيتين في المهرجان المسرحي العربي الثالث الذي يعقد في دمشق كل عام ·

× فرقة مديرية الفنون الجميلة :

١ ـ من تأليف علي حسن البياتي واخراج عبدالمنعم خطاوي ، أعادت الفرقة عرض مسرحية (الكنطرة) عــلى مسرح قاعة المديرية · وقام باداء شخوص هذا العــرض الجديد ، كل من سامي السراج وصادق الاطرقجي وقاسم صبحي ومحمود نعوش ·

٢ ـ واعلنت الفرقة عن عزمها على تقديم مسرحية تربوية للاطفال بعنوان (ملك النهر الذهبي) ، واخراج سامي السراج ، الا ان المسرحية لم تقدم ، حتى اعــداد هذا التقرير ·





جعفر علي :
ومسرحية فيت روك





جبرا ابراهيم جبرا :
الحياة في الدراما



عادل كاظم :
الموت والقضية

يوسف العاني :
الشريعة

× **فرقة المسرح العسكري :**

١ ـ طوال الايام الستة الاولى من سنة ١٩٧٢ ، قدمت الفرقة ، من اعداد واخراج وبطولة راسم الجميلي مسرحيه (الشرارة) على منصة قاعة مصلحه السينما والمسرح ، وتقع المسرحيه ، وهي شعبية ، بفصلين ، يتضمن كل فصل منها ، عدة لوحات ، وتروي جانبا من نضالات شعبنا ضد الاستعمار الانكليزي والعلاقات الاقطاعية المبادة ٠

× **فرقة المسرح الشعبي :**

١ ـ من اخراج جعفر السعدي وتاليف ثامر مطر وتمثيل عدد من طلاب اكاديمية الفنون الجميلة قدمت الفرقه مسرحيه (فندق الغرباء) ويأتي هذا العرض بعد غياب الفرقة عن المشاركة في المواسم المسرحية ، دام ثلاث سنوات ٠

× **معهد الفنون الجميلة :**

١ ـ من تاليف كاتب ايطالي وترجمة واخراج عبدالله جواد قدم المعهد مسرحية (الاقطاعي الصغير) ٠

٢ ـ وكان الانتاج الثاني للمعهد ، هو (خلود كلكامش) تاليف كامل الشاهدي المحامي واخراج خالد سعيد ٠

× **اكاديمية الفنون الجميلة :**

١ ـ لاول مرة تمكنت الاكاديمية ، منذ مطلع الستينات ، وحتى الان ، ان تخرج من جوها الاكاديمي الى عامة الجمهور ، في بغداد وخارجها ٠٠ وذلك حين قام جعفر علي معاون عميد الاكاديمية ، بترجمة واعداد واخراج مسرحية (فيت روك) تاليف الكاتب الامريكي الشاب ميكان تيري ٠ وتعني هذه المسرحية رفض الشعب الامريكي للحرب العدوانية التي تشنها الامبريالية الامريكية ضد الشعب الفيتنامي ٠

ان « فيت روك » ، كانت الخطوة الاولى ، للسير بالمسرح العراقي ، نحو الهواء الطلق ٠٠

× **محـاضرات :**

١ ـ بدعوة من الهيئة الاداريه لاتحاد الادباء الاكراد ـ فرع اربيل ـ عقدت ندوة ادبية في قاعة مبنى اتحاد المعلمين في المحافظه ، جمهور غفير من الادباء والفنانين ، القى خلالها الاستاذ حمه كريم محاضرة بعنوان (المسرحيه في كردستان) والحركه المسرحية في كردستان تحدث فيها عن المسرحيه منذ نشأتها في العهود الاولى وحتى ايامنا هذه ، مشيرا الى الحركات المسرحية في الاداب الفرنسية والانكليزيه والعربية والتركيه ، وتاثيرها على المسرح الكردي ٠

٢ ـ وجاء في المنهاج الجديد لاتحاد الادباء العراقيين ان هناك ندوة ستعقد في مقر الاتحاد ، لمناقشة المسرح العراقي ٠ الا ان المنهاج لم يشر الى اسماء المشاركين ٠

٣ ـ وضمن المنهاج الثقافي لاذاعة صوت الجماهير سيقدم بدري حسون فريد محاضرة عن المسرح في العراق ٠

× **مسرح المحافظات :**

١ ـ من الاعمال المسرحية التي أنجزها النشاط الفني في مدينة النجف ، مسرحية (السلطان الحائر) للكاتب توفيق الحكيم واخراج مهدي سميسم ٠

٢ ـ في محافظة ميسان ـ العمارة ـ أخرج قاسم علوان الواسطي مسرحية (الناطور) تأليف علي حسن البياتي) ٠

٣ ـ وفي محافظة بعقوبة ، قام ثامر الزيدي باخراج واعداد وجدي العاني لمسرحية « تذكر قيصر » للكاتب الانكليزي جوردن دافيون ٠

× **كتب ومجلات :**

١ ـ صادق باخان الكاتب العراقي ترجم مسرحية



جديدة للكاتب الامريكي تنسي وليامز ، وتقع في فصـــل واحد وتدور حوادثها فوق شاطىء الريفيرا الفرنســـي ، وحيث موضع وفاة الكاتب الانكليزي المعـروف (د• هـ • لورنس • هذه الترجمة نشرت في مجلة الاقلام الصادرة عن وزارة الاعلام ببغداد •

٢ ـ يوسف عبدالمسيح ثروة ، الناقد المسرحي ، استغرق سنتين في وضع كتابه (دراسات في المســـرح المعاصر) الذى عضدته وزارة الاعلام • وقد اعتمـــد في ذلك على ٧٦ مصدرا ، باللغتين العربية والانكليزيـــة • وستطبع ثلاثة الاف نسخة منه ، في مطابع بيروت • وهو يحتوي دراسات عن البيركامو وجان كوكتو وكاســـونا ولويجي بيراندلو ويوجين اونيل وماكس فريش ومكسيم غوركي •• وآخرين •

٣ ـ عبداللطيف حسن عضو فرقة المسرح الفني الحديث ، نشرت له مجلة ـ الطريق ـ اللبنانية ، دراسة بعنوان « البحث عن الجذور المندثرة للمسرح العراقي »، قال فيه ان العراق القديم عرف المسرح الدنيوي من خلال المسرح اليوناني والمسرح الرومـــاني في تدمر كرافـــد حضاري •

٤ ـ ادمون صبري القاص والكاتب والمترجم ، اصدر مجموعة من المسرحيات القصيرة تحت عنوان (يوميـــات الناس) ، هي المسرحية التي حمل الكتاب عوانهـــا ، مع اعادة لثلاث مسرحيات سبق للمؤلف ان اصدرها في كتاب واحد سنة ١٩٥٥ ، وهي « الهارب من المقهى» و (موقف حرج) و « حادث غير عادى »

٥ ـ عبدالوهاب البياتي الشاعر ، انهى كتابة مسرحية شعرية جديدة ، اسمها (الحريق) • وبذلك دخـــل الاستاذ البياتي لاول مرة مجال الكتابة للمسرح شعـــرا، وقد سبق له أن أصدر مسرحية نثرية بعنوان (محاكمة في نيسابور) مع مقدمة للدكتور جليل كمال الدين • وفي مطلع شهر آذار الماضي ، افتتح الشاعر البياتي ، أماسي اتحاد الادباء ، بمجموعة من قصائده ، وحديث عـــن المسرح الشعري • واســهم في التعقيب كل من ياسين النصير ومحمد مبارك ويوسف عبدالمسيح ثروة •

٦ ـ جبرا ابراهيم جبرا الاديب الفلسطيني المقيم في العراق ، منذ النكبة الاولى ، ترجم كتـابا بعنـــوان (الحياة في الدراما) تأليف اريك بنتلي • ويعد هـــذا الكتاب من اكثر المؤلفات الاجنبية التي نقلت الى العربية، سعة ، من حيث احاطته بمسار المسرحية ، منذ اقـــدم العصور وحتى اخر المحاولات التجريبية ، التي لم تستقر بعد ، بشكلها النهائي ، وفي عصرنا الراهن •

٧ ـ أكاديمية الفنون الجميلة (جامعة بغـــداد) أصدرت عددها الاول من المجلة التي تحمل اسمهـــا • وباللغتين العربية والانكليزية • وقد حمل فهرس هـــذا العدد • اسماء الاساتذة حافظ الدروبي ووليد الجادر وجعفر علي وابراهيم الخطيب وسامي عبدالحميد • وفي المجلة دراسة مهمة عن المسرح في العراق •

٨ ـ نزار سليم الفنان التشكيلي والقاص ، يهيء للطبع مسرحية جديـــدة من تاليفه ، ســيكون مدارها ملحمة كلكامش ، ويعالج فيها مضمونا عصريا من خلال الاسطورة • وقد عضدت وزارة الاعلام هذه المسرحية •

٩ ـ عادل كاظم جواد ، اصدر كتابه الاول بعنوان « الموت والقضية » ، ويتضمن مسرحية واحدة ، يقول عنها المؤلف (ان هذه المسرحية ، قد امتطت حركـــة الزمان ومجال المكان ، منذ بدايتها حتى نهايتها ، بكل حريـــة لقد بدا الزمان والمكان ، وكأنه لا يشكل عاملا قســـريا يحدد حركتها ، كما هو متبع في اى عمل فني آخر •• وبتعبير ثان ، كانت الاحداث تتحرك فوق مسرح المطلق زمنا ومكانا •• فتجهل الزمن الى حد الالغاء ، وتتعب المكان الى حد الشعور بلا نهايته) •

١٠ ـ الدكتورة سانحة امين زكي ، فرغت مـــن تاليف مسرحية بعنوان (العباسة اخت الرشيد) • وهذه أول تجربة للطبيبـــة التي تعلقت بالادب والفن منـــذ زمن بعيد •

١١ ـ فاروق اوهان ، انتهى من وضع مسرحية ذات شكل جديد وتدور احداثها خلال زمن امده ١٣ ساعة • اســـم المسرحية (ساعة الصفر المطلق) •• ويقول المؤلـــف انه سيطبع مسرحيته في مطابع بيروت • وعلى نفقته •

١٢ ـ عبدالملك نوري القاص سيصدر له كتاب جديد، ويحتوى مسرحية واحدة ، ذات ثلاثة فصول ، بعنـــوان (خشب وحب ومخمل) بتعضيد من وزارة الاعلام • والجدير بالذكر ان للقاص عبدالملك اهتماما بالمسرح ، يرجع الى منتصف الاربعينات ، حيث كتب اولى مسرحياته وكان اسمها « رسل الانسانية » ، كما وله مسرحيـــة ذات فصل واحد ، بعنوان (القاذورات) وقـــد نشرها في مجلة (الكلمة) •

١٢ ـ محمد علي الخفاجي الشاعر ، ستصدر له خلال الشهر الجاري مسرحية شعرية ، بعنوان (ثانية يجيء الحسين) وبتعضيد من وزارة الاعلام •

١٤ ـ شفيق مقار اصدر كتابا بعنوان « دراسات في الادب الاوربي المعاصر » بتعضيد وزارة الاعلام • وضمن سلسلة الكتب الحديثة • ويقع في ٣٢٠ صفحة مـــن من الحجم المتوسط • ويتضمن ســتة فصـــول عن صامويل بكت ويوجين يونسكو وارتوف اداموف وبرتولت برخت والبير كامي وديفيد هربرت لورنس •

قطرنا أحتفل بيوم المسرح العالمي

من اليوم السابع والعشرين من الشهر الماضي ولغاية اليوم الثاني من شهر نيسان الحالي .. احتفل المركز العراقي للمسرح التابع لمديرية مصلحة السينما والمسرح وقد اعد منهاجا حافلا تضمن عشرة مسرحيات ،توزعت على اسبوع الاحتفال .. ستقدم المجلة في العدد القادم كتابات تخص النتاج المسرحي الذي عرضته الفرق المسرحية في القطر بهذه المناسبة . ويمكن الاشارة الان الى فقرات منهاج الاحتفال .

الاثنين ٢٧/٣/١٩٧٢

الافتتاح في الساعة السابعة في المسرح القومي . واشتملت الحفلة على معرض للانتاجات المسرحية ، وكلمة المركز العراقي للمسرح ،وكلمة لمصلحة السينما والمسرح العامة ، ونداء المركز الدولي للمسرح . اما العروض المسرحية لهذا اليوم ، فكانت « الخطوبة » تاليف تشيخوف واخراج وجدي العاني ،وانتاج فرقة مديرية الفنون الجميلة ومسرحية «الرسالة» تاليف عباس الشلاه واخراج سعدون العبيدي ، وانتاج فرقة مسرح الرسالة التي تشكلت في مطلع السنة الحالية ، ومسرحية «سيرة ي» تاليف بنيان صالح واخراج أديب القليهجي وانتاج فرقة مسرح الصداقة .

الثلاثاء ٢٨/٣/١٩٧٢

قدمت فرقة المسرح الفني الحديث مسرحية « انا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي والناقص .. » وهذا هو اسم المسرحية الكامل ،وهي من سيناريو واخراج قاسم محمد ، ويقول عنها مؤلفها ، انها محاولة في مسرح حرب التحرير الشعبية العربية ، وتتضمن مواقف شعرية ـ تمثيلية في مخيم العدسية . اما المادة الشعرية للسيناريو ، فهي لشاعري المقاومة محمود درويش وسميح القاسم مع مقاطع من قصائد توفيق زياد ، اضافة الى قصيدة ـ قررنا حياتنا الجديدة ـ للكاتب الملحمي بريشت ، وكذلك المرحلة الحادية عشرة من مسرحية ـ حديث عن فيتنام ـ لبيتر فايس .

الاربعاء ٢٩/٣/٧٢

في هذا اليوم ، قدمت فرقة اتحاد الفنانين على قاعة المسرح القومي ، مسرحية «مدينة تحت الجذر التكعيبي» تاليف طه سالم واخراج علي ماجد ، كما قدمت فرقة الطليعة مسرحية « القاعة ما تزال مطفأة » تاليف نصر محمود راغب واخراج عامر الحديثي . واخيرا كان العرض لفرقة المسرح الشعبي حيث قدمت مسرحية «العابر» تاليف لوستن واخرج مرسل الزبيدي .

الخميس ٣٠/٣/١٩٧٢

قدمت في الساعة السابعة من مساء اليوم ، وفي قاعة المركز الثقافي السوفيتي ندوة عن المسرح العراقي شارك فيها عدد من المسرحيين العراقيين .

الجمعة ٣١/٣/١٩٧٢

وعلى منصة قاعة معهد الفنون الجميلة ، وفي الساعة السابعة والنصف قدمت مسرحية « مشرب شاي » ، تاليف جون باتريك واخراج عبدالاله كمال الدين وتمثيل طلبة المعهد .

السبت ١/٤/١٩٧٢

قدمت الفرقة القومية للتمثيل التابعة لمصلحة السينما والمسرح ، وفي الساعة السابعة والنصف ، وعلى قاعة المسرح القومي ،مسرحية « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » تاليف سعدالله ونوس الكاتب السوري الشاب ، واخراج جاسم العبودي .

الاحد ٢/٤/١٩٧٢

اختتم الاحتفال بيوم المسرح العالمي بمهرجان كبير في الوزارة بمحافظة كربلاء . ويبدو ان هذه المنطقة ستتحول الى ميدان للمهرجانات الفنية . فقد شهدت الرزازة قبل شهر عروضا مسرحية ، ولقاءات فنية .. متنوعة .

رسالة موريس بيجار بيوم المسرح العالمي

بالنسبة لي كلمة (مسرح) ترادف كلمة (اتحاد)

لقد قيل الكثير حول هذا الاتحاد ، هذا (الوصل) بين الممثل والمشاهد ، وان واحدة من اكبر المشاكل التي واجهت رجال المسرح في عشرات السنين الاخيرة هي الحاجة لازالة هذا العائق ،هذه الهوة . هذه المصابيح الارضية سواء كانت حقيقية ام وهمية ، التي تفصل « الذي يشاهد عن الذي يشاهد » .

من هو الممثل الذي لم يعان بعمق في وقت ما من هذا النوع من التعصب العنصري ، الذي يفصل الرجل الجالس هناك في الظلام وهو متشح بثيابه اليومية ، عن نفسه وهو متنكر وسابح بالضوء .

كيف يمكن للممثل ان كيف يمكن ايجاد هذا الاتحاد واتمامه ؟

اعتقد ان حل المشكلة يكمن في مكان اخر .

في احد الايام كنت تعساً وكان الانسانية جمعاء تبدو لي عدائية وبعيدة ، ولقد اسر لي صديق اثق فيه



واشكو اليه همومي : « كيف تتوقع ان تعيش بسلام مع الاخرين عندما لا تكون انت نفسك في سلام » ؟

كيف يمكن للممثل ان يوجد هذا الاتحاد مع الجمهور اذا لم يكن قد اكتشف اساسا هذا الاتحاد بين اجزاء كينونته – هذا التداخل الحميم بين القلب والجسد ، بين الفكر والعضل ، هذه اللغة الشاملة حيث اليد علامة ، والجسد يرقص والكلام يبقى مقيدا بالالات التي تعزفها هذه الاوركسترا الكاملة – الكائن البشري ، الممثل الذي تنعكس افكاره في رؤوس اصابعه ونفسه يمر عبر عموده الفقري ، وتصبح اوتاره الصوتية مرة اخرى قيثارا يخدم جسده الذي لم يعد يعرف التجزئة .

في بداية القرن كان سركيه دياكيليف ، الذي نحتفل بذكراه المئوية في الوقت الحاضر قد قام بانتفاضة في عالم المسرح عندما قدم اعماله التي وحدت بين الرسامين العظام والكتاب ومصممي الرقص والمؤلفين الموسيقيين في جهد موحد .

وفي اثره حاولنا جميعا البحث عن هذا « المسرح الشامل » حيث تكون الاغنية امتدادا للرقص ، والنحت ينافس الفنون السينمية . وحيث يلتقي السلم المتدرج للوسائل التقنية المتيسرة كله من اجل العرض الكبير .

السنا مخطئين ؟

ان جمع هذا كله لا يعني بالضرورة « الاتحاد » . ان جوهر المسرح هو الممثل ، لان كل شيء اخر – المناظر ، والازياء وحتى النص يمكن الاستغناء عنه ، كل شيء يمكن الاستغناء عنه الا الممثل . اذا ، ليكف الممثل عن ان يكون ماكنة ناطقة . ليفكر بان في قراننا كانت الرقصات الدائرية في السابق تعبر عن الاتحاد بين الرقص والغناء ، دعه يكون نحاتا لجسده ، ورساما لعواطفه وقديسا لتضحياته ، دعه ينسى « الفعل » من اجل « الكينونة » وعندما يكون مستعدا مثل زرادشت لبرقص في الهواء متجردا من كل شيء حتى لايبقى منه غير الجوهر ، فانه عندئذ سيصبح « ذلك الذي ينظر اليه « المشاهد الذي يقوم بترجمة حركات حياته الداخلية عن طريق ترجمة طموحاته .

هذه الحدود التي تفصلنا عن الجمهور لن تنكسر ما دامت العوائق موجودة في عقر دارنا وما دمنا نتكلم عن انواع كثيرة من المسرح ، في الوقت الذي يقودنا فيه كل شيء بوضوح نحو الاتحاد .

المسرح في البصرة ·· أزمة وعطاء

عبدالاله عبدالقادر

يبدو ان حركة المسرح في المحافظات مهملة من قبل الكتاب والمعنين بشؤونه حتى اولئك الذين بداوا من المحافظات تركوا قضيته لانتفاء حاجتهم اليه كما يبدو لاندماجهم بمسرح بغداد الاكثر تطورا من المحافظات لذا حجمت اقلامهم مناقشة حركة الشباب من خلال تشخيص سلبياتها وايجابياتها والمساهمة في دفع هذه الحركة الى مراكز طليعية ومتقدمة في الابداع والمسؤولية ·

فالمسرح في البصرة يتطور وينمو ويؤثر في حركة القطر ككل ويساهم فيها بفعالية مما جعل بعض الاعمال المحلية تلك في طليعة الاعمال المسرحية في العراق · وحركة بهذا الشكل قد تكون لها مستقبل جيد · لذا تحتاج الى دراسات ـ نقدية ـ ورصد متتالي وبحث مستمر · وللاسف تفتقر الى مثل هذه الدراسات · وحركات الشباب المسرحية في البصرة ككل الحركات عرضه للانحرافات والانتكاسات لاسباب متعدده ·

والمسرح كبقية الفنون يعبر عن تجربة ذاتية لها علاقة حياتية · تكشف عن العلاقات الاجتماعية والسياسية وتساهم من خلال رؤيا الفنان الواضحة والمبدعة في التغير التاريخي الحتمي · ويمتاز من بقية الفنون في كونه اكثر قدرة في الكشف والتغير والتعبير لجمعه اغلب الفنون ولمشاركته الكلمة الحية سيما اذا كان الفنان واعيا وعارفا الطريق الذي يسلك·

المسرح في البصرة يعبر عن تجارب شابة لها جذور تاريخية ورواد مغمورين ساهموا في نشأ المسرح في الاربعينات والخمسينات دون ان يقيم الدور الذي لعبوه مهما كان شكله ومهما كانت مضامينه · ولحركتنا اثر فعال في حركة القطر وقد تشكل مركزا مهما على مدى السنين القادمة ·

وله سلبيات عده تبدأ مع النظرة الاقليمية الضيقة لدى البعض من خلال تسمية شاذة ـ المسرح البصري ـ والتسمية بالذات لاتخفي رجعيتها ودوافعها الاقليمية الضيقة في حين تنطلق اصوات تقدمية في العالم لرفع الحواجز الوهمية بين الانسان في العالم · لا بين مدن قطر واحد · والمعروف ان اي تخصص لاية حركة يتبعها ابعاد وسمات معينة عن شبيهتها اي لابد للمسرح في البصرة ان تكون له صفات وميزات وابعاد تختلف عن حركة المسرح العراقي ككل لتكون له صفة شرعية في هذه التسمية وسبق لهذه التسمية ان اطلقت على الادب في حينها · وادينت · الا انه لازالت بعض الاقلام تؤكد اقليمية البصرة خلال الخمسينات[١] ونوقشت على نطاق المستوى الادبي في المسرح رغم خضوعه لنفس السمات والابعاد الى جانب المشاكل لحركة المسرح في القطر عامة مع التفاوت في العطاء والنضوج والمعاناة ·

يصف البعض حركة المسرح في البصرة ان لها اتجاهين الاول ـ التفاؤل المفرط ـ والثاني ـ التشاؤم المفرط[٢] ـ ·وفي رأيي ان الاتجاه الثاني قد يكون تعجيزا ويشل حركة المسرح وان فرقا عاملة الان تتجه نحو الفاعلية والاستمرارية بتفاؤل غير مفرط الى جانب تحسس المشاكل والمهام ومحاولة ايجاد الحلول لها غير ان غالبية هذه المشاكل لاتحل الا جذريا وليس بيد الافراد حلولها ·

ظاهرة تعدد الفرق والمجاميع

في فترة معينة وعلى وجه التحديد اعوام ١٩٦٨ـ١٩٦٩ـ١٩٧٠ زادت عدد المجاميع المسرحية في البصرة حتى وصلت الى مايقارب من عشرين مجموعة مسرحية · ولم تكن هذه الظاهرة صحيه ابدا · وقد نوقشت باسهاب على مستويات عدة · منها على نطاق المسؤولين[٣] وعلى شكل لقاءات فكرية (٤) · وهذه الظاهرة لم تترك للحركة المسرحية في البصرة الا اثارا سلبية لدى المشاهد · وساهمت بشكل فعلي بتاخير المسرح الى الوراء عدة سنوات لما قدمته من اعمال متخلفة فكريا وتكنيكيا وفنيا وهذا ما ساعد على تاخير محاولة خلق جمهور المسرح على كافة التخصصات الفنية في التمثيل والاخراج والكتابة المسرحية والنقد · على ان وجودها مرحلي وقد انتهى وما عادلها صوت يسمع منذ منتصف عام ١٩٧٠ تقريبا · ولم يبق سوى فرقة واحدة تواصل عملها باستمرار · وفرقتين اخرتين تحاولان بصعوبة كبيرة تقديم مسرحيات بين اونة واخرى رغم توفر مناخ وظروف جيدين لاحدى هاتين الفرقتين[٥] · وقد يعود هذا الافول المفاجيء الذى سيقه ظهور شاذ الى عدم توفر الكوادر الفنية ذات الاختصاص اضافة الى عدم توفر عناصر العمل المسرحي · وفي اعتقادي ان هذه الظاهرة رغم كونها غير صحية لاتعتبر مشكلة الان · رغم ترسباتها السيئة ومن هنا انبرى بعض المعنين بالمسرح الى ضرورة التحكم بتركيب الحركة المسرحية بحيث لاتبرز الفرق الجديدة الا بمواصفات يتفق عليها الجميع[٦] والمتتبع للحركة المسرحية في البصرة يلاحظ عموما ان الفرق العاملة هي كالاتي ·

١ ـ مجاميع مسرحية غير مجازه رسميا لعدم توفر شروط الاجازة المنصوص عليها في نظام اجازه الفرق المسرحية · وليس لديها التكامل الفني المطلوب وتعمل من خلال المنظمات والجمعيات والنوادي ·

٢ ـ مجاميع مسرحية اكثر تكاملا من سابقتها وبتوفر لدى بعضها شروط الاجازة المنصوص عليها نظاما الا انها انظمت بشكل جماعي الى الفرق المسرحية المجازه في بغداد واصبحت لها فروع في البصرة كفرقة المسرح الفني الحديث وفرقة اتحاد الفنانين وفرقة ١٤ تموز · واصبح لهذه الفرق صفة

شرعية للعمل .

٣ ـ فرق تابعة للمؤسسات الرسمية والنقابات كفرقة تربية البصرة وفرقة نقابة النفط .

٤ ـ محاولة بعض النوادي والنقابات الاخرى تشكيل فرق مسرحية خاصة بها وعلى هذا الاساس يصبح التحكم بتشكيل هذه المجاميع امرا معقدا .

وطبيعي ان اغلب هذه الفرق تشكو من قلة العناصر الفنية ذات الاختصاص والثقافة والموهبة وقليلة جدا الفرق التي لديها كادر فني يعتمد عليه . اما النوادي والنقابات والمؤسسات فارى ان من حقها تشكل فرقها انطلاقا من ملء اوقات فراغ منتسبيها . الا اذا لجأت الى جعل مسرحياتها التجريبية بكوادرها المتأخرة فنيا بثمن وفرضت بطاقاتها ـ وقد تكون باهضة جدا . على منتسبيها ومنتسبي بعض الدوائر الاخرى كما يحدث دائما وبشكل مستمر . وذلك لما لهذه الظاهرة ـ البيع الاجباري ـ من مردودات عكسية على الحركة المسرحية وعلى الفنانين محاربتها بكل الوسائل . فالمشاهد سيلاحظ اولا الرداءة والتخلف والمقارنة التي سيعقدها بين ما يشاهده في التلفزيون او على مسرح بغداد من الاعمال الفنية ذات التكنيك العالي والمواهب الجيدة وما سيصطدم به على المسرح . ثانيا . ليس هناك من مقدرة في العالم باجبار شخص ما على تذوق فن ما بالاجبار فالمسرح اصالة وتجربة واحساس ذاتي . اضافة الى ان المسرح العمالي والطلابي ينبغي ان يكون مجانا . للدور الفعال الذي يلعبه في توجيه اوسع الجماهير وكونه واجهة ثقافية اكثر فعالية في تنمية اطلاعات الطالب الثقافية . اضافة الى وجود اوجه صرف قانونية لدى النقابات والمدارس وبقية المؤسسات يمكن الصرف على هذه الفعاليات .

ثم ان هذه الفرق والمجاميع جميعا تعاني من عدم وجود مقرات لها تستطيع بها مواكبة اعمالها وتطوير فنانيها بما يتناسب ودورهم الفعال بالمسرح وبرمجة اعمالها اللاحقة الى تقلص نتاجاتها تبعا لعدم وجود مقر لها ولا ننسى ضعف مواردها المادية وباعتقادي ان لبعضها امكانيات كبيرة جدا ورائعة تؤهلها تقديم اعمال ضخمة لو كان لها مقر دائمي .

على انه ليس هذا كل معاناة العمل المسرحي في البصرة . اذن ما المشاكل الاخرى التي تطرح نفسها على المسرح ؟ ادناه محاولة لتلخيص بعضها .

١ ـ النص المسرحي : العراق بصورة عامة يفتقر الى كتاب المسرح وطيلة السنوات العشرين المنصرمة لم تستطع الحركة المسرحية في العراق الا خلق عدد قليل جدا من الكتاب . لايفي حاجة مسرح العاصمة اضافة الى ان هؤلاء ينتمون الى فرق ونتاجاتهم محجوزة مسبقا لها . اما في البصرة فليس هناك سوى واحد او اثنين من الشباب . وحتى كتابات هؤلاء ينقص بعضها النضوج وبعضها مهزوزة فكريا وقليله جدا هي الجيدة الى جانب تحلي هؤلاء بغرور لا يتناسب وقدراتهم وقد لايتحمل هذه الظاهرة فنانو المسرح بقدر ما يتحملها ادباؤنا بصورة عامة .

٢ ـ العناصر النسائية .. موجودة كما لانوعا . وهي لاتشكل ازمة الا انها شيء لهين ونادر . وندرتها تتجسد في كون اغلب العناصر العاملة لايتوفر لديها الموهبة والثقافة والخلق مجتمعة وبرايي ان هذه الصفات الثلاثة ضرورية جدا وفقدان اي صفة منها تجعل العنصر النسائي عاجزا عن اداء واجبه وتجعل بعض الفرق عاجزة عن التعاون معها . كما يلاحظ انه من النادر جدا ان واصلت اي فتاة صعدت المسرح ـ عملها المسرحي . اللهم الا عدد قليل يواصلن الان العمل المسرحي[٧] وعددهن لايزيد عدد اصابع اليد الواحدة .

٣ ـ القاعة هي الازمة الاكثر تجسيدا في البصرة ففيها قاعتين .

الاولى : قاعة التربية وهذه تستغل اكثر من طاقتها فكل مسرحيات المحافظة فيها الى جانب نشاطات التربية الفنية مسرحية وغير مسرحية من معارض واجتماعات وعدد كبير من حجوزات اخرها تحولت الى فندق . ومديرية التربية معذورة . فمن حقها استغلال قاعتها بما يضمن عملية التربية وليس لديها بديل عنها .

الثانية : مسرح بهو الادارة المحلية . افتتح حديثا . وهو الى جانب كونه بعيدا عن مركز المدينة . فان ايجاره باهض اذا ما قيس بوارد كل مسرحية محلية .

وبرايي ان الفترة الراهنة تحتم ايجاد مسارح عديدة ولا يشترط ان تكون ضخمة بقدر ما يتوفر فيها بعض المتطلبات الفنية وتستوعب لعدد لا بأس به من المشاهدين وبرايي ينبغي ان تعطى للفرق المسرحية لاشراف الاخيرة على صيانتها وديمومتها الى جانب استمرارية العرض عليها ولقاء ايجار سنوي تدفعه الفرقة .

٤ ـ ثقافة الممثل المسرحية .. لكي يستطيع الفنان المحافظة على عصريته وتتبع احداث الانسان وتطوره . كان عليه ان يثقف نفسه وباستمرار وان يطلع على اخر التطورات العلمية والادبية والفنية الى جانب تحسسه بواقعه المحيط به ليستطيع ان يكون اكثر التصاقا بقضايا شعبه والانسانية وبالتالي يكون موصلا جيدا للفكر الذي يعكسه من خلال تقديمه العمل المسرحي . اما في البصرة فنانون واعون ومثقفون يمارسون العمل المسرحي انطلاقا تجهل حتى القراءة والكتابة وعناصر متخلفه ذهنيا وفكريا وانصاف متعلمين لذا تراهم يفتشون عن اكثر الاساليب سطحية ويطرحون مفاهيم وافكار خاطئه وعميقة ولا صلة لها بنا . اضافة الى انهم ليسوا فنانين امناء لافكار العصر وانطلاقا من جهلهم اصبحوا ظاهرة شاذه في مسرحنا بالبصره والتي قد تساهم بشكل او باخر في نموه وتقدمه . وهم بعد كل هذا عاجزين تماما في اغناء الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية والذي هو جزء من واجب الفنان وهذا لايعني ابدا ان لايوجد في البصرة فنانون واعون ومثقفون يمارسون العمل المسرحي انطلاقا من وعيهم وثقافتهم واحساساتهم وارتباطهم العميق بالحياة والانسان اضافة الى تتبعهم للتطور الحضاري في العالم .

٥ ـ الجمهور .. ان اية مسرحية مهما بلغت من ابداع لا تعني شيئا بلا جمهور . فالمسرح هو الفن الوحيد الذي يحتاج الجميع على الخشبة او كمشاهدين وما من احد بحث لم لم يتواجد الى الان جمهور للمسرح . جمهور يؤمن به ويذهب اليه طواعية لا قسرا . ينبغي اذن ان نبحث ونشخص العله .. اين هي ؟ المسرح كفن ؟ الفنان نفسه ؟ المسرحية ؟ الجمهور ؟ ام ماذا ؟ ...

وما يحدث في البصرة الان فالفرق لاتعتمد على شباك التذاكر وتباع بطاقاتهم قسرا ما عدا فرقة واحدة او اثنين .

٦ ـ النقد .. لدينا معدوم . وما يكتب لا يمكن اعتباره نقدا وكتابه ليسوا نقادا فكم من عمل تافه يعلن احد النقاد ـ تفاهته امام الناس ثم تظهر مقاله مدبجه بمدح نفس العمل الفاشل لصداقة تربط الناقد باعضاء تلك الفرقة والعكس وارد فالعلاقات الشخصية هي التي تتلاعب بآراء من يسمون انفسهم

نقادا دهدا ونقدا حتى وصلت عند البعض منهم ان ـ يتحدث عن نفسه كثيرا ـ ماسخا كل الحقائق الملموسة دون حياء . النقد المسرحي منسوف من اساسه ومارسوا ما يسمى بالنقد يعانون ازمة وعي وتخبط . ومحاولة الصعود على حساب سمعة العاملين في المسرح . على اني اؤكد ان هناك نفرا قليلا جدا يكتب بايمان ووعي . وصوت هذا القليل قد يضيع بزحمة التهريج . المفروض بالنقد ان يقيم ويقوم ويساهم بفعاليـة لتخليص الحركة من كل شوائبها ليشارك في الحفاظ علـى المكتسبات الفنية والحيلولة دون سقوطها . ،

٧ ـ الهجرة .. هجرة الفلاح الى المدينة اخرت انتاجنا الزراعي كثيرا هذه حقيقة لاتنكر . وبالمثل فالبصرة على مدى سنين طويلة انجبت الكثير من الفنانين في مجالات المسرح المتعددة الا انهم ما ان وجدوا لديهم القدرة على العمل الفعال حتـى هاجروا الى بغداد وهذا ما اخر كثيرا الحركة الفنية بصورة عامة. رغم ما في العاصمة من مغريات للفنان المهاجر واعتقد ان المسرحيين البصريين لو واصلوا نتاجهم خلال عشرة اعوام قادمة مع نظـرة جدية للعمل ومحاولة صادقة المتنمية بالمتابعة والنقد الذاتي لا يستطيعون بناء مركز مسرحي في البصرة . وقد يحضر البعض من المحافظات الاخرى لمشاهدة مسرحية معينة كما يحدث الان في سفر الكثيرين الى بغداد من اجل مشاهدة مسرحية معينـة . واعتقد ان الامل هذا محتمل جدا خاصة وبوادر لنهضة مسرحية في البصرة تبدو واضحة . فالمسرحيون البصريون استطاعوا اثبات وجودهم وفرض تجاربهم على خشبة المسرح في بغـداد ابتداء بالتسجيلات التلفزيونية لبعض المسرحيات كالحواجز والمخاض وانتهاء باوبريتي بيادر خير والمطرقة واخيرا المسرحية الغنائيـة العروسة بهيه اضافة الى جدية المحاولات الجارية الان لمواصلة تقديم عمل ضخم . هذا الى ما تبع هذه الاعمال من تتبع الجمهور وتقييمه في بغداد بغض النظر عن التفاوت في هذا التتبع والتقييم الا ان اشد ما يؤخر هذا النضوج وهذا الامل هو هجرة فناني البصرة في الوقت الذي يبدا عطاؤهم الجيد واذكر بعض الاسماء على سبيل المثل لا الحصر .. عادل كاظم وقاسم حـول . وعبدالواحد طه .. وياسين النصير .. وحميد البصري ...و.. وعدد اخر على مدى سنين طويلة .. اضافة الى من يفكر الان في الانتقال اخيرا .

واخيرا ارجو ان اكون قد احطت القارىء بصورة لاباس بها عما يدور على الخشبة في البصرة رغم اني لا اعتقد انـي احطته علما كاملا لما للموضوع من مناقشات واسعـة ومتشعبة . مما دفع البعض مخلصا ان يدعو لعقد مؤتمر مسرحي في البصرة معتقدا انه يحل كثيرا من ازماته . اما انا فاعتقد ان عقد مثل هذا المؤتمر سابق لاوانه لعـدم تكامل النضوج في الحركة المسرحية والكوادر الفنية . ولعدم وجود فرق مكتملة العناصر كما اشرت في فترة سابقة نجد ان الزمن كفيل ببلورة القضية . والعناصر ذات الخلفيـة الفكرية والوعي والموهبة هي الباقية اما الاخرون فيتساقطون تباعا . فالجمهور هو الذي يقيم ويقوم وبدونه لن يكون هناك ثمة ضرورة لوجود المسرح .

---

(١) مختارات من الادب البصري الحديث / بدر شاكر السياب. زكي الجابر . سعدي يوسف واخرون ..

(٢) الحركة المسرحية في البصرة / اسعد العاقولي / جـريدة التاخي / العدد ٨٥٤ ـ تشرين الثاني ١٩٧١

(٣) على اثر هذه الظاهرة دعى السيد محمد راضي جعفر مدير ارشاد المنطقة الجنوبية ممثلين عن هذه المجاميع وبحث معهم هذه الظاهرة الشاذة دون التوصل الى حل مرض

(٤) ندوة المسرح في البصرة /ادارها السيد نصير النهر / جريدة النور / ٢٦ـ٣ـ١٩٧٠ شارك في الندوة / عبدالالـــه عبدالقادر ، قصي البصري ، بنيان صالح ، عبدالصاحب ابراهيم ابراهيم ابو الهيل ، محمد وهيب ، عزيز الكعبي. فيصل حسن جبار العطية ، نصير عودة ، واخرون .

ندوة المسرح في البصرة / ادارها ايضا السيد نصير النهر مجلة الف باء / ٨ تموز ١٩٧٠ .

وشارك في الندوة السادة الفنانون الذين شاركوا في الندوة السابقة مع بعض الفنانين الاخرين .

(٥) فرقة المسرح الفني الحديث / البصرة

فرقة ترجمة البصرة ، فرقة اتحاد الفنانين ، فرقة ١٤ تموز.

(٦) الحركة المسرحية في البصرة / اسعد العاقولي /التاخـي العدد ٨٥٤ / تشرين الثاني ١٩٧١

(٧) اهم العناصر النسائية المتوفرة لديها الثقافة والموهبة والخلق والمستمرة في العمل المسرحي

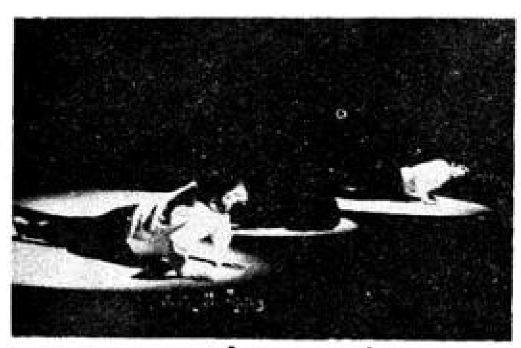
ا ـ ام لنا /اهم اعمالها اوبريتي بيادر خير والمطرقـة ومسرحية العروسة بهيه

ب ـ اجلاء خالد / اهم اعمالها مسرحيتي الدباغ والعروسة بهيه

ج ـ كريمة علي / اهم اعمالها اوبريت المطرقة مسرحية العروسة بهيه

د ـ لقاء محمد / اهم اعمالها مسرحية الهزة الارضيـة وكلهن أعضاء في فرقة المسرح الفني الحديث / البصرة

هـ ـ سميرة الكعبي . فنانة تواصل عملها بمسالة . اعمالها عديدة .



مشـهد من مسرحية الوعـد



مشهد من « الخطوبـــة »



المسرح في العالم :

لماذا فشل هذا المشروع المسرحي ؟

كانت من بين الاديبات العربيات ، اللواتي حضرن مهرجان ابي تمام الذي أقيم في محافظة نينوى ، برعاية وزارة الاعلام ، الاستاذة عايدة مطرجي ادريس ، القاصة والباحثة والمترجمة المعروفة في الاوساط الادبية العربية ٠٠ وقد أجرى محرر شهريات المسرح حوارا حول بعض القضايا المسرحية في لبنان والوطن العربي ، وننشر هنا نص الحوار :

س — أصدرتم في الخمسينات « روائع المسرح العالمي » ، التي وفرت للمكتبة المسرحية ، نماذج جيدة ، من النتاجات المسرحية ، التي كان لها تأثير واضح ، على مسار الحركة المسرحية ، في العراق ، وفي اقطار عربية اخرى ٠٠ لماذا اوقفت هذه السلسلة ؟ ألا ترون ان الحاجة اليها ، لا زالت موجودة ؟ وهل بالامكان اعادة اصدارها ؟

ج — بالفعل أصدرنا ، سلسلة من الروائع العالمية للمسرح ، وكنا على أشد الحماس ، لتعزيز هذا النوع من الفن الادبي ، على أننا لاحظنا بعد عدة سنوات ، ان العملية ، لا أقول خاسرة ، ولكننا قد فجعنا بأننا لم نستطع أن نبيع حتى الشيء القليل من الكمية التي طبعت ، وعدم اقبال القارىء ، العربي ، وابتعاده عن هذا النوع ، كان بالفعل صدمة لنا ، ولم يكن بالامكان ، الاستمرار في اصدار مثل تلك الروائع ، طالما أنك لا تستطيع أن تحرز على الغاية التي من اجلها تصدر هذا الكتاب ، فنحن نصدر هذا الكتاب ، فلكي ينتشر بين جمهور واسع ٠! فاذا تطبعه وتكدسه ، في المخازن ، فأية غاية يمكن ان ترجى من ذلك ، ونحن نحس بمسؤولية هذا العمل ، أي اننا لا نقره ، بالرغم من أننا نخضع لواقعه ، وقد حاولنا ، أن نسد هذا العجز ، بعد اصدارنا تلك الروائع ، التي لا تزال نملك منها كمية ضخمة ، ولا بنس بها ، وذلك بأن نعوض بمجلتنا التي يصدرها زوجي الدكتور سهيل ادريس ، أي أننا بدأنا ننشر مسرحيات ، تتراوح بالطول والعمق ، موضوعة ومترجمة ، اننا نستطيع ان نفرض هذا الفن الادبي ، على أي قارىء ، يشتري المجلة ، وهي « الآداب » ، حتى اذا لم يكن من اصحاب المسرح ، أو من قراء المسرحيات ٠٠ فبمجرد وجودها في المجلة ، قد تغريه بقراءتها ، أو في التعود على قراءتها ٠!

س — ما ينشر في مجلتكم من مسرحيات ، عدد قليل جدا ، وربما ، كما هو ملاحظ لا يزيد عن مرة ، او مرتين في السنة ، هل من الممكن ان تتعاملوا مع المسرحية ، مثل تعاملكم مع القصة والدراسة والقصيدة ٠٠ ؟

ج — الواقع ان الكاتب العربي ، هو قاص أكثر منه مسرحي ، وهو شاعر أكثر منه مسرحي ، اي أن فن الكتابة للمسرح ، فن مستحدث ، وكتابته ، تتطلب الى اختصاص والى عمق ، والى دراسات والى ممارسة .

س — اقصد المسرحية المترجمة ، كتعويض عن سلسلة « روائع المسرح العالمي » ؟

ج — يظهر في المجلة ، هذا النوع من هذه التراجم ، ونحن نوليها بعض الاهتمام ، ونحن من وقت لآخر ، ننشر أيضا مسرحيات مؤلفة ٠٠ لكاتب عربي ٠!

الثورة والجنون في مسرحية بيتر فايس « هولدرلين »

ترجمة : عامر المحسن

بعد سبع سنوات على مرور انتاج مسرحية (ماراصاد) الرائع عام ١٩٦٤ ، يعود بيتر فايس مرة اخرى ليقدم للمسرح الالماني رائعة اخرى ، والمسرحية الجديدة هي (هولدرلين) وقد قدمت في ستوتكارت وباسل وهامبورغ واخيرا في برلين .

وكما في مسرحية (ماراصاد) و (تروتسكي في المنفى) تظهر هذه المسرحية اهتمام فايس بالشخصية التاريخية التي تتحدى الحدود وتمحو النظام الثابت في الروح الفردية وفي المجتمع ، تلك الشخصية التي تنال كل شيء او لا شيء بتحركها او بجرها ذلك الى الجنون او الموت ، ومثال هذا شخصية الشاعر الكبير فردريك هولدرلين (١٧٧٠ — ١٨٤٣) النجم اللامع في سماء الرومانسية الالمانية والذي ادت به محاولته في التوفيق بين المطالب المتضاربة للواقع والسمو وللفرد والجمهور الى الجنون طوال فترة الثلاثين عاما الاخيرة من حياته .

ان المسرحية بثمان فصول تتعقب سيرة حياة هولدرلين وعمله منذ أيام دراسته عندما كان طالبا في توبنجن حتى سجنه المأساوي الاخير في غرفته بنفس المدينة ، ان فايس هنا يحاول أن يجلب الانتباه الى القلق الذي تعيشه المانيا بعد الثورة الفرنسية ، حيث يحاول الشاعر الشاب أن يكيف شعوره وتفكيره مع المد المتطرف الذي يجرف زملاءه الطلبة ، ويعج المسرح بشخصيات تاريخية كثيرة فيبرز جوته وشيلر مغرورين متشربين بمجدهما الى درجة يفشلان فيها بادراك عبقرية هولدرلين الشاب أما الفيلسوفان هيجل وشلينك فيستسلمان أكثر فأكثر للعرف والعادات ولمجموعة القوانين الاجتماعية ، وحيث يجاهد هولدرلين في الحفاظ على مثاليته وايمانه الملتهبين حين أمام الامواج العالية لرد الفعل الاجتماعي والاخلاقي والفني .

وكما في « ماراصاد » استخدم فايس التاريخ ليعكس حالات عصرنا ومشاكله ، فالطلاب المنادون بالقومية والمعادون للسامية يتغنون بشعارات تتنبىء بمقدم النازية ، وعندما يتحدث هولدرلين عن مأساة امبيدوكلس الذي يطارد حتى الموت عند فوهة بركان جبل اتنا الملتهب نجد شبها واضحا بقصة جيفارا ووصفا لانصار قضيته الذين يفتحون طريقهم بالمدى الضخمة ويقاتلون من أجل عمال مناجم الفضة المضطهدين ، ان هولدرلين المحطم قد وضع في مستوصف حيث كمم فمه وقيد جسمه بسترة المجانين وربط الى اداة ميكانيكية تشبه الكرسي الكهربائي الهائل ، وفي المشهد الاخير يزور كارل ماركس الشاب الشاعر المحتضر في برجه ويعزيه بافطانه وعدا بأن مثله ستحيا وتستمر .

ان فايس قد أخذ بصورة واضحة بآراء كتاب لبيير برتو الذي يعتبر هولدرلين ثائرا بصورة خفية ، وان قصائده الاخيرة لم تكتب بلغة المجانين بل بقصد متعمد لتحاشي اعتقاله بتهمة التحريض على الفتنة والعصيان ، فاذا كان ذلك صحيحا فان الخمسة والثلاثين سنة الاخيرة من حياته والتي حبس فيها نفسه هي واحدة من أغرب وأبرع الخطط لتجنب السجن .

ويقول فايس ٠٠ اني أترك قضية جنون هولدرلين مفتوحة للمناقشة ، فهو قد رفض أن يخدع شعوره وقبل بعزلته عن المجتمع الذي حسبه مجنونا ، وربما اعتبر البعض ذلك جنونا حقا ولكن آخرون كالكاتب ر. د. لينك لا يعتبره كذلك واني أميل لرأيه ٠ ●

نقد المسرح عبر نقـــد مسرحيـــة يوجين أونيل

مسرحية يوجين اونيل (رحلة النهار الطويلة في الليل) التي مثلت مؤخرا على مسارح انكلترا ، ومثل احد اشخاصها (فلورنس اوليفيه) اصبحت مثار مناقشات طويلة .

واهتم النقاد بموضوع المسرحية مجددا رغم انها لم تكن (كمسرحية) قد مرت بسلام طيلة اواخر الخمسينات ، وتناول كينيث هارن المسرحية بشكل جديد بعد ان استشهد في بداية حديثه بنص ذكرته زوجته عنه ابان تلك الايام التي كتب خلالها المسرحية :

(انه يخرج من غرفة مطالعته في نهاية اليوم منهكا يبكي .. وبعض الاحيان تحمر عيناه ، ويبدو اكبر مما هو بعشر سنوات .. ويعاودها في الصباح .. وشعر بالتحرر عندما انهاها .. وكان ذلك اسلوبه في احلال السلام مع نفسه وعائلته) .

كانت مسز اونيل تدرك بوعي كبير اي تمرد عاطفي .. اية انقلابية رهيبة تهز هذا الدرامي ، وهو يزوغ من هنا متنقلا الى هناك في متاهات ماضيه ، تمزقه الام الذاكرة ، وتقطعه الحاجة لان يشرح ويفهم ويحزن ويسامح ..

مسرحية اونيل المذكورة تخص السيرة اكثر من أي شيء اخر ، في يوم واحد يتم تسجيل الاحداث والاشهر والسنوات ، وكان هذا الانموذج مصاغا بفنية عظيمة اتاحت ملائمته للمسرح ..

كان (اونيل) يتوقع معارضة الاخرين عندما كان الشاب الذي يمثله على المسرح يعلن :

(ان التلكؤ في الكلام هو سلاسة محلية لنا نحن اناس الضباب) .

كانت المصائب التي حلت فوق رؤوس عائلة Tyrone — الاسم الروائي لاونيل وعائلته — في احد ايام آب ١٩١٢ متتالية .. حيث الصغير اوجين يكتشف انه مصاب بالسل ، والاخ الاخر يعترف انه يكره الاصغر لان الاخير يقاوم الضغوط التي تريد تمزيقه !

الام نفسها تستسلم للمورفين وبياس للابر المريحة !

الاب ممثل متقاعد يعول الان في السوق باحثا عن كافة اساليب استحصال الاموال الحقيرة الوضيعة .. هذا الشخص يدرك مؤخرا انه سبب المصائب التي المت بهم جميعا ..

ورغم الطبيعة الملونة لاحداثها لكن المسرحية تستهدف التكشـــف النفسي ، ليست محاولة اخرى في فن الصياغة الروائية للعقدة ، بل هي شخصية وشاملة ايضا .

(فالماضي هو الحاضر والمستقبل ايضا) .. حيث تقـــول مسز Tyrone مثلا (نريد ان نختبيء عن ذلك لكن الحياة لا تســـمح لنا) .

وتحل الكارثة بالابنين : واحد نحو الانتحار واخر نحو المخدر .. رحلة شاقة طويلة من الالام .. فترة الم ممضة مستمرة تستغرق اربع ساعات كاملة على المسرح ..

كان لورنس اوليفيه الذي مثل دور جيمز تايرون ذلك الممثل القدير على ان يمنح نفسه مكانة جديدة تفرضها اجواء المسرحية ، لم يكن اوليفيه اطلاقا .. فهو جوال جشع كبير يريد نجاحا سهلا في التجارة دون ان يدهش مشاهديه او يلوك بكلامه ويبالغ بحركاته) كان اوليفيه هو جيمز تايرون دون مبالغة ولا تهويل ولا تصنع .. في هذه كان تايرون (رب العائلة) يود الابقاء على لمسات فنية في شخصه رغم انه يعيش حاليا حالة البحث عن المال الرزق السهل !

هذا التقييم الكبير لاوليفيه يعني انه ممثل قدير الملا ، والـــذي يفشل فيه ممثلونا دوما هو انه انهم يمنحون طابعهم للنص المسرحي ، انهم يفرضون ظلال سلوكهم وعاداتهم على الشخصية التي يمثلونها .. وهذه هي الكارثة !

ليست هذه الملاحظات هي وحدها التي دارت في احاديث نقـــاد المسرح الاخيرة بل ظهرت قبلها بايام اخرى اعادت الى الاذهان ما كان (كينيث تينان) قد كتبه على صفحات الاوبزرفر عام ١٩٥٨ عندما قال عن اونيل :

(انه لا يستطيع التفكير ، وهو ليس شاعرا ، محاولاته في الكوميديا تبدو مثيرة للعطف اكثر من تطلعاته للتراجيديا) .

وتينان نفسه لم ينكر تقييمه هذا لاونيل ، لكنه في الوقت نفسه اشار الى ان اونيل يمتلك قوة تكمن في مكان ما من نتاجاته ..

كان تينان يشبه الناقد الامريكي ستارك يونغ في كتابته عن اونيل .. فهو قال (نحن نذهب لنسمع كاتبا مسرحيا لكننا نواجه رجلا) .

هذا الامر يتأكد في (رحلة النهار الطويلة في الليل) التي اعتبرت اعظم ما انتجه اونيل .. وانتجته امريكا !

ففي اونيل سنوات محاولا الخروج من ميتولوجياه واساليبه ، حتى انه اضطر اخيرا على سلوك الاسلوب المباشر .

كان ناقد مجلة (لسنر) مثلا يمتدح لورنس اوليفيه في تمثيله لدور (تايرون) في المسرحية نفسها لكنه يقول عن المسرحية انها :

(ليست حسنة الكتابة ، حوارها مجزأ ، مقطوع ثقالاتها مبتورة ، موسيقاها الدرامية متعبة .. المسرحية حوار باكملها .. اربعة اناس يتحدثون و يصمتون بعد ان يفشلوا في الحديث .. الشمس تنهض وتشرق على المنزل ومن لم تغرب في الضباب .. انتقام مميت لا مفر منه) .

الناقد نفسه امتدح انتاج مايكل بلاكمور واخراجه للمسرحيـــة ورسومات مايكل آنال .. لكن المسرحية ليست ناجحة في نظره ..

هؤلاء النقاد يميزون بين اسلوب الكاتب وشخصه وفنه وقدراته الاخرى .. وينتبهون للتمثيل ويقدرون كل شيء وحسب معايير خاصة .. ترى متى يوجد امثالهم بيننا ؟!

فالتر فلسن شتاين .. حياة للمسرح

احتفل في المانيا الديموقراطية بالعيد السبعين لميلاد البروفيسور فالتر شتاين ، الذي مضى ربع قرن ، على اشرافه على ادارة مســـرح دار اوبـــرا (كوميشه اوبر) في برلين عاصمة جمهورية المانيـــا الديمقراطية الصديقة .. ففي عام ١٩٤٧ تسلم البرفيسور شتاين ، دارا خاصة لتحقيق افكاره وآرائه : تقديم الاوبرات بعيــــدا عن التقليد والسطحية .

ان فالتر فلسن شتاين ، ناضل طوال حياته كلها ، من اجل تحقيق آرائه وافكاره ، ففي الثلاثينات اعتقد ان في فرانكفورت سيتمكن من التوصل الى ما كان يطوف بمخيلته ، وفي هذه الفترة اشرف على تقديم مسرحيات (لاترافياتا) و (يوريانثه) و (سلاي) و (دكتور يوهانيس فاوست) محققا بذلك عملا طليعيا رائعا . ولكن سنوات البربرية النازية لم تعطه الفرصة لمواصلة هذا العمل . وبعد الحرب العالمية الثانية ، اي في الوقت الذي كانت فيـــه الانقاض ، لا تزال مترامية في كل مكان ، طلب النظـــام الديمقراطي المعـــادي للفاشية الفتي من فالتر فلسن شـــتاين ، ان يشرف على ادارة دار « كوميشه اوبر » مانحا اياه بذلك الفرصة ، لتحقيق كافة مطـــاليه الفنية والجمالية .

انه يحب عمله حبة جما . كما انه يسر للنجاح والتقـــدير ،



ولكن فوق ذلك ، يقف عدم الرضى ، بما توصل اليه ، والوعي بما تحقق في بداياته فقط . ان فالتر فلسن شتاين ، يعتقد بأن نتائج العمل السابق الجاد الدؤوب للمسرح الموسيقي الواقعي ما هي سوى (محاولة تحسسية أولى) و (عمل تحضيري لاولئـــك الذين يتعين عليهم مواصلة العمل في هذا المجال) .

ومن المسرحيات التي أشرف على اخراجها وتقديمها والتي أصبحت معروفة على النطاق العالمي ، هي « زواج الحلاق » و « العروس المباعة » و « القيصر والنجار » .

ثمة أسباب وجيهة ، دعت الى احداث اهم تطور لفالتر فلسن شتاين ، في جمهورية المانيا الديمقراطية .. فهنا وجد وطنه السياسي والفني .. هنا توفرت الشروط الفنية والمادية لعمله .. وهنا يجد الناس الذين يتقبلون افكاره بتفهم وحماس .

ان عمل فالتر فلسن شتاين في دار (كوميشه اوبر) هو فصل من التاريخ المسرحي الغنائي .!

نافذة على المسـرح الـكوري

شجرة الصنوبر الخضــراء

المسرح الكوري واحد من اشهر المسارح التي كرست نتاجاتهـــا لطرح مفاهيم الثورة والتحدي في القارة الاسيوية ، ويخص المســرح هناك بعناية كبيرة على أساس انه وسيلة توجيهية كبـــيرة في تعبئة السكان وحشد امكاناتهم في طريق مواصلة الكفاح .

واذا استثنينا العثرات التي تصادفه شأن أي مسرح آخر ، انه تطور بشكل سريع منذ تحرر الوطن - النصف الشمالي - من السيطرة الاستعمارية ، والمسرح الكوري وليد ذلك المجتمع ، رغم ان هـــذا لا يعني انغلاقه على المدارس والاتجاهات العالمية ..

ولهذا فان مسألة الاصالة ليست مثار جدل هناك ، فحيث تقترن اصالة النتاج بصدقه وصـــحته تكون متوفرة بالتأكيد في نتـــاجات الكتاب الكوريين .

ويبرز مسرح كوليما في تحقيق اكبر نهضة مسرحية موجهـــة في كوريا الديمقراطية ، ولعل الحكم الاساس على مدى نجاحه هو الجمهور الذي يتوافد بكثرة لرؤية النتاجات الجديدة ، ورغم ان طابع اغلب المسرحيات التي قدمها المسرح المذكور يكاد يكون متشابها من حيث التوجيه ضد المعتدين ، ومن أجل تعبئة الكوريين ، وتصعيد روح المقاومة والاستبسال لديهم فان الانتاج يلعب دوره في اعطاء المضامين المطروحة سمات مشرقة ، وحيث يعيش الوطن ظروفه بصدق لا بد ان يعتاد الناس على كل شيء ضمن هـــذا الفهم .. هكذا هو الاتجاه ، ولهذا السبب لا تبدو أمام المســـرح أية معالجات هجينية يمكن ان تعرضه لمشكلات اساسية كما هو الحال في أغلب البلدان النامية ، فحيث ينعدم التوجيه العام للمسرح ضمن فهم واقع البلد وظروفـــه الاجتماعية يشهد المسرح نتاجات متباينة تتفاوت بين التحدي الايجابي تارة والتمرد السلبي تارة اخرى ، بين تأكيد الطابع الانساني المكدح من أجل البناء، وتشجيع نزعات الترف الاستهلاكية التافهة ، بين تأكيد النضـــال في عمـــل وتشجيع روح الهزيمة والانسحاب والتقهقر تارة اخرى ...

وحيث يميل مثقفو البلدان النامية الى الاستعارة (لدرجة انهم يفضلون في بعض الاحيان تقليد آخر أساليب المدارس الغربية في طرح المضامين او الاخراج المسرحي) فان المسارح تشكو في هذه البلـــدان من عدم الاستقرار والوضوح ..

في المسرح الكوري يبتدىء الكاتب من الملامح الاصيلة للتراث وينطلق منها في تأكيد السمات الصحية للمجتمع الكوري ، ونتاج كهذا لا بد أن يكون فعالا في صنع المجتمع الكوري الجديد ..

وتقع مسرحية (شجرة الصنوبر الخضراء) ضمن الاتجاه نفسه ، وهي موزعة في ثمانية مشاهد ، ورغم انها قصة بطولية حول نضـــال أحد الوطنيين لكنها لم تطرح عبر صيغ مباشرة .. ولعـــل هذه السمة هي التي فرضت اعادتها عـــدة مرات ، وجعلت الجمهـــور يتحمس لرؤيتها كثيرا ..

المواطن (كيم) مقاتل ثوري يعادي اليابانيين ، وعبر المشاهد الاول تتكامل صورته كمثقف وسياسي بارز كرس حيـــاته لخدمة قضية حرية شعبه ، ومن خلال مشاركاته الصغيرة في البداية في كل ما هو طيب حسن تتبدى لنا شخصيته كانسان مهذب يحوز على تقدير واعجاب زملائه ، ويمتلك من خلال هذه السمات صفة القيـــادية التي تتيح له تزعم فرق ثورية عديدة ..

ليس غريبا بعد ذلك أن نعرف انـــه يقود الانتفاضات الشعبية ضد وكلاء سلطات الاحتلال ، وبالتالي ضد (فئة الوطنيين) الـــذين يؤمنون بأهمية (مساعدة القوات الخارجية) وأساليب (التضرع).. لكنه يبدو أيضا قادرا على استمالة غالبية هؤلاء والتأكيد لهم عـــلى أهمية الظهور كقوى شعبية قادرة على انتزاع ما تريد بنفسها ..

ويمكن أن نتصور ان المسرحية قد تتحول الى سلسلة من التعليمات والمشاهد الخطابية ، لكن مخرجي المسرحية تنبهوا الى ذلك ، وتجنبوا المباشرة في كل شيء ، فشعبية النضال يمكن أن تطرح عبر لقاءات عامة واجتماعات طبيعية للسكان ، ضمن حملات شراء الســـلاح التي تتم بهدوء ..

ومسرحية بهذه الروح لا يمكن أن تنتهي بخاتمة تقليدية عـــن الفوز .. بل تدخل ضمن الصراعات الطبقية الطبيعية في كافة المجتمعات النامية ، وهي ضمن خطها في تأكيد الصراع المذكور تشير الى رجحان كفة الشغيلة حسب منطق التطور التاريخي ..

ومسرحية كهذه يحق للناقد الكوري (جوهو ريم) أن يكتب عنها « إنها تقدم طعاما ثوريا رائعا لشعبنا » .

غوغول والمسرح

هنري ترويا المؤلف الفرنسي وكاتب السير المعروف ، اصدر كتابا جديدا عن سيرة الاديب الروسي غوغول ، وقد استعرضت مجلة «الازمنة الحديثة» الفرنسية هذا الكتاب ، تحت عنوان «غوغول والمسرح» ، ونقدم هنا تلخيصا لدراسة المجلة المذكورة ٠

يثير كتاب هنري ترويا ، ضمنيا السؤال «أي رجل كان غوغول؟» وهو كالكتب الاخرى ، يترك السؤال بدون جواب وفي كل الاحوال ، يبدو مؤكدا ان غوغولا ما كان يبالغ عندما كان يقول عن حياته الشخصية انها كانت «اللا - حدث» ٠ ولا ريب انها كانت ايضا مأساة عجز مزدوج : عجز الجسد ، دائما ، وعجز الفكر بعد عشر سنوات من النشاط الخلاق ٠

غوغول ٠٠ صغير ، ذو شعر أملس ، شاحب السحنة أنفه طويل دلق كمنقار العصفور ، عيناه سوداوان تشعان ذكاء وخداعا ، وهو تحت ريشة معاصريه تارة «عصفور» ، «علث» ، (ثعلب) ، وتارة (ترطوف) ولد سنة ١٨٠٩ في اوكرانيا ، وقضى ١٨ سنة في عبور اوربا ، فكان هذا التشرد المتواصل هربا امام الذات اكثر مما كان التزاما ، كالتزامات العصر الخارجة ٠ والاحكام التي صدرت عليه متناقضة دائما وعنيفة ، ولو اعترف الجميع بعبقريته ، فانه كانسان غالبا ما شهر به :- طفيلي ، كاذب ، ناشف القلب ، دجال ٠ ان عمل هنري ترويا الجيد وثائقيا موضوعيا ، ينقذ غوغول من كل ادانة عجلى ٠ ونهايته القاسية الغليظة التي يقال انه كتبها بنفسه واخرجها للمسرح ، هذه النهاية التي تعزى الى الجنون الصوفي ، تبدو انسا بالاحرى ،انتحارا بطيئا ، وكأنها الارادة اليائسة للتخلص من جسده الشخصي ، والنهاية هذه ، موصوفة في بضع صفحات رائعة ، لايمكنها ان تترك المرء لا مباليا ٠

من المؤكد ان غوغول ، اذ عاش في ظل الملكية الاستبدادية لنيقولا الاول - الملقب نيقولا الدبوس انما ارتاح تماما للنظام ٠ أحب ايطاليا ، واقام فيها ، لكنه لم يتألم لرؤيتها تحت الحذاء النمساوي ، ويقول هنري ترويا عنه ، «لم يكن ينزعج من الاستبداد ذي القفازات البيضاء ، ولا من الرقابة البوليسية ، وأذلال الصحافة ، ٠٠٠ لقد كان راضيا لمجرد ان يسود قليل من الامن في بلده ما» ٠ وفرنسا بنظرة مسممة عمومية ، ومدمرة «شعر الماضي» ٠ ليس عنده حرارة ولا حنان نحو الناس ،فهويحكم عليهم وينتقدهم بشدة بالغة ، ولكن دون ان يثير قضية النظام الاجتماعي الذي يسهم في جعلهم كما هم ، ففي روسيا بدت له التفاته طبيعية ، ولم تحركه العقوبات الجسدية ٠ وعندما علم ان الكاتب الشاب دوستويفسكي سجن في قلعة بطرس وبولس ، بدا له «القمع الابوي» الذي يمارسه القيصر ضروريا لانقاذ روسيا من الاضطراب ومع ذلك ، فسيكون احد الاوائل الذين بينوا ان «النظام» الظاهري يتضمن الاضطراب في الامن ، والظلم ٠٠

كان نتاج قلمه لايكفي لمعيشته ، استجدى الاعانات والمساعدات من القيصر ٠ وكان مثل جميع الكتاب ، معرضا للرقابة ، ولكنه كان ذا رأسين ، رأس في موسكو ، ورأس في بطرسبورج ، فجعل من نفسه، في هذه المناسبة ، مدافعا عن الرقابة ٠ ومن جهة ثانية ، تعلم ان الاسياد كانوا جاحدين : فبعد موت غوغول ، حظر نشر اعماله الكاملة لمدة ثلاث سنوات ، واما تورغنيف الذي كان قد نشر في موسكو مقالا تأبينيا حارا رفضوه في بطرسبورغ ، فقد اعتقلوه لشهر قبل ان ينفوه ، وهكذا فان غوغول الذي دافع عن السلطة في حياته ، اخافها بعد مماته ٠

كان غوغول يعتبر المرأة تجسيدا للشيطان ، فهو لم يكن يتحمل اية مسؤولية عائلية ، وكان يعتبر امه وشقيقاته مخلوقات عاجزة ، ولما طلبت منه اخته اليزابيت ان يأذن لها بالزواج - وهي في الثامنة والعشرين - لم يوافق على زواجها من تيكوف الا بعد نبوءات واسترشادات غريبة : فالمرأة بنظره «شمع رخو» يجب ان تصاغ منذ البداية ٠ وبحجة مزيفة ، هرب من حفلة زواج اخته ٠ وكان غوغول كاذبا عنيدا ، فهو يصف بلدانا لم يشاهدها قط ٠ ويتعمد ذلك ٠ وبالاخص كان يكذب على امه ، فعلاقته معها كانت معقدة :- علاقة حب وحقد ، تكريم وازدراء معا ٠ ويبدو حقده على المرأة ، مرتبطا بمركب نقصه ، وحتى بعجز يعزوه معاصروه الى ممارسة الجماع الناقص ، كان مصابا بالعصاب ، مهووسا بأنفه ، لدرجة انه قرر ذات يوم ان يموت جوعا ٠

لم يحب اية امرأة ، ويبدو انه ظل أفلاطونيا ، طوال حياته ، كان يبشر بالاخلاق ، ويتحدث عن الله ، الا ان ايمانه كان كمفهوم الحانوتي ، حيث انه كان يوصي امه ، باقامة الصلاة ، لاجل ازدهار الدباغة التي كانت اسرته تتعاطاها ٠

كان غوغول ، كاتبا دراسيا ، يحب ان يقرأ مسرحياته في المجتمع ، وكل الشهود متفقون على وصفه بانه كاتب مفرط ٠ كان المسرح في دمه، ابوه كان مسرحيا ونبيلا حديث النعمة ، وكان ممثلو مسرحياته من الاقنان ، وكان غوغول المراهق يشارك في تمثيلها ، ويبدو انه أراد تعاطي التمثيل ، ولكن مظهره حال دون رغبته ، كما حال دونها مفهومه الحديث للتمثيل في ذلك العصر فقد حاول ذلك سنة ١٨٢٩ ، ولكن كرابوفيتسكي منعه من دخول المسرح الامبراطوري ٠

قال غوغول عن نفسه ، انه كان بدون اي خيال ، وهذا مايجعلنا نضحك عندما ندرك الدرجة الرفيعة من التخيل التي بلغتها كتاباته ٠ في مسرحيته «المفتش» انتقد غوغول ، الادارة المحلية بشدة ، كشف فسادها البالغ ، تدخل القيصر نيقولا الاول شخصيا ، لاجل السماح بتمثيلها ، فاكتفت الرقابة بحذف بعض المقاطع منها ٠

وفي ١٩ نيسان ١٨٣٦ ، قدمت مسرحية «المفتش» لاول مرة على خشبة المسرح الامبراطوري ، وحضرها القيصر واصدقاء غوغول ، ما عدا بوشكين ، والطريف ان غوغول لم يعد يعرف مسرحيته اثناء تمثيلها ، فهرب قبل انتهائها ٠ الليبراليون امتدحوا غوغول ، والمحافظون اتهموه بتخريب النظام القيصري القائم ٠

وكان اذكى المدافعين عن المسرحية الناقد الشاب بلينسكي الذي كان يرى في غوغول «كاتبا كوميديا كبيرا للحياة الواقعية» ، ولدى تقديم المسرحية ثانية ، في مسرح «مالي» في موسكو ، قال غوغول للممثل الكبير شتشبكين «افعل بمسرحيتي ما تريد ، فلن اهتم بها» ٠ وبالفعل فقد رحل الى المانيا ثم الى سويسرا ، واقام في «نيس» ليتمم «النفوس الميتة»٠

ان هنري ترويا يكشف لنا في كتابه ، كيف ان غوغول الرجعي في سلوكه ،كان فنانا ثوريا ٠٠ وانه قد خدم الثورة «موضوعيا» ٠

ـ البصرة
ـ نينوى
ـ كربلاء
ـ ميسان

حاولت في هذا الفهرست ان اجمع جميع المسرحيات المقـدمة من قبل الفـرق والجمـاعات والنقـابات وجامعة البصرة ومدارس المحافظة ، والغاية من هذا الفهرست هو رسـم حـالة المسرح البصـري خلال تلـك الفترة والى اليـوم ٠ والى جانب ذلك ، يشـــمل الفهرسـت ملحقا باســماء العاملين بالمسرح خلال الفترة نفسها ٠

ارجو ان اكون قد وفقت بهذه المهمة ٠

ـ البصرة

اعداد وتحضير
عبدالصاحب ابراهيم

موسم ١٩٧١
عروض الفرق والجماعات

● **فرقة ١٤ تموز**

١ ـ البيت الجديد ـ تاليف نورالدين فارس ـ اخراج خالد الربيعي

٢ ـ حمودي يتزوج ـ تاليف عبدالمسيح بلايا ـ اخراج خالد الربيعي

٣ ـ انسان ـ مسرحة واخراج خالد الربيعي

● **فرقة مديرية التربية**

١ ـ كوميديا اوديب ـ تاليف علي سالم ـ اخراج محمد وهيب

٢ ـ الغرفة المشتركة ـ تاليف جون ماديسون ـ اخراج محمد وهيب

٣ ـ عبو النور ـ تاليف محمد محمود شعبان ـ اخراج محمد وهيب

٤ ـ كل حرف بمليون انسان ـ تاليف كلميس دين ـ اخراج محمد البياتي

● **فرقة الفنون المسرحية**

١ ـ صور من الماضي

٢ ـ دقعت الثمن غالي

٣ ـ اغنية ساعي البريد

المسرحيات من تاليف واخراج عزيز الكعبي

● **فرقة المسرح الفني الحديث**

١ ـ الهزلة الارضية ـ تاليف الدكتور يوسف ادريس ـ اخراج قصي البصري

٢ ـ مواقف ـ تاليف عبدالاله عبدالقادر ـ اخراج عبداللطيف صالح

● **فرقة جامعة البصرة**

١ ـ اغنية التم ـ تاليف انطوان تيشخوف ـ اخراج عبدالمنعم شاكر ٠

٢ ـ على حساب من (العبقري) ـ تاليف يوسف العاني ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

٤ ـ مواقف ـ تاليف عبدالاله عبدالقادر ـ اخراج عبداللطيف صالح ٠

● **جماعة المسرح المعاصر**

١ ـ محد يعرفك يا لبن ـ تاليف عبدالحسين السريح ـ اخراج جبار صبري العطية

٤ ـ يكلون الحبايه تصير كبايه ـ اعداد عبدالاله عبدالقادر ـ اخراج قصي البصري ٠

٥ ـ فتاح الفال ـ تاليف عبدالحسين حميد ـ اخراج قصي البصري ٠

● **فرقة نادي الميناء**

١ ـ ترقيع استثنائي ـ اعداد عدنان ماردينى ـ اخراج جاسم حمزه ٠

٢ ـ شعواط ـ اعداد واخراج عبدالامير السماوي ٠

● **فرقة مسرح الشباب**

١ ـ ثوار عربستان ـ تاليف عبدالحسين العزاوي ـ اخراج خالد الربيعي

● **جماعة الفيحاء للمسرح**

١ ـ البحث عن الزمن ـ تاليف لطيف البدراوي ـ اخراج عباس الرباط

● **اصدقاء المسرح**

١ ـ التمثال الصـغير ـ قصـة عبدالرزاق حسين ـ مسرحة عبدالصاحب ابراهيم ـ اخراج طالب جبار

● **جماعة كتابات مسرحية (نادي الفنون)**

١ ـ هو الذي يتحدثون عنه كثيرا ـ تاليف عبدالصـاحب ابراهيم ـ اخراج بنيان صالح

عروض في العاصمة

١ ـ زيارة فرقةالمسرحالفني الحديث لبغداد وتقديمالعروسةبهيه تاليف نجيب سرور ـ اعداد عبدالاله عبدالقادر ـ اخراج قصي البصري ٠

عروض فرق المحافظات في البصرة

فرق ذي قار

١ ـ التجاويف المغلقة ـ اعداد واخراج صالح البدري ـ تقديم فرقة التربية ٠

٢ ـ قضية أمنية ـ تأليف قاسم دراج ـ اخـــراج عدنان عبدالصاحب ـ تقديم جمعية رعاية الاداب ٠

المسرح المدرسي

١ ـ البرج ـ تأليف هال بورتو ـ اخراج عبدالامير السلمي ٠
٢ ـ قضية محكمة ـ تأليف جون قرانديز ٠
٣ ـ دينار واحد ـ تأليف محمد المادح ـ إخراج حطـــاب العبادي ٠
٤ ـ مجلس شعر ـ تأليف عدنان البيضاني ـ اخراج موسى جاسب
٥ ـ تؤمر بيك ـ تأليف يوسف العاني ٠
٦ ـ الطويل الطويل
٧ ـ العس الشعبي
المسرحيتان من تأليف واخراج عبدالرحيم السعد
٨ ـ الساقية ـ تأليف يوسف العاني ـ تقديم ثانوية العشار للبنات
٩ ـ العضلة المفيدة ـ تأليف حسين الهاشمي ـ تقديم مدرسة الجمهورية التطبيقية
١٠ـ بس راسك يا سالم بالهيبه ـ تأليف عبدالرزاق الشاهين تقديم مدرسة الجمهورية التطبيقية
١١ـ المعجزة ـ تأليف علي حسن البياتي ـ تقديم مدرســـة الخمائل
١٢ـ حياة جديدة ـ تأليف علي حسن البياتي ـ تقديم مدرسة فلسطين
المسرحيات من اخراج قصي البصري
١٣ـ مصور طرف ـ اعداد واخراج جبار العطيه ـ تقـــديم اعدادية العشار للبنين

المسرح العمالي

● **فرقة الخدمات العامة**

١ ـ بداية المسيرة
٢ ـ فلوسي
المسرحيات من تأليف واخراج أحمد المظفر

● **عمال صناعة النفط**

١ ـ ابيض وأسود ـ تأليف واخراج خضر البدري

موسم ١٩٧٠

عروض الفرق والجماعات

● **فرقة مديرية التربية**

١ ـ راشومون ـ تأليف اكوتاجاوا ـ اخراج محمد وهيب
٢ ـ اسعد رجل ـ تأليف ٠٠٠ ـ اخراج محمد وهيب
٣ ـ قيم الركائع ـ تأليف شاكر العطار ـ اخراج محمد وهيب
٤ ـ شبح الموت ـ تأليف ساكي ٠ هـ٠ هـ ـ اخراج محمد البياتي ٠

● **فرقة مسرح الشباب**

١ ـ الشيطان في خطر ـ تأليف توفيق الحكيم ـ اخـــراج طالب جبار
٢ ـ الاصوات اللاهثة ـ تأليف عادل كاظم ـ اخراج طالب جبـــار
٣ ـ هو والصمت ـ تأليف عبدالصاحب ابراهيم ـ اخراج طالب جبار
٤ ـ الغبار ـ تأليف واخراج اكرم خان
٥ ـ المرايه ـ تأليف عبدالحسين المزاري ـ اخراج اكرم خان
٦ ـ فرهود ـ تأليف واخراج عبدالرحيم السعد
٧ ـ شهيد العروبه ـ تأليف واخراج عبدالرحيم السعد

● **فرقة جامعة البصرة**

١ ـ اغنية على المر ـ تأليف علي سالم ـ إخراج عبدالمنعم شاكر
٢ ـ حسن الجندي ـ تأليف طه سالم ـ اخراج نزار الناصح
٣ ـ المخاض ـ تأليف مهدي السماوي ـ اخراج عباس فاضل

● **فرقة المسرح الفني الحديث**

١ ـ المفتاح ـ تأليف يوسف العاني ـ اخـــراج عبداللطيف صالح
٢ ـ المخاض ـ تأليف مهدي السماوي ـ اخـــراج عبدالامير السلمي

● **فرقة الفنون المسرحية**

١ ـ دفعت الثمن غالي
٢ ـ صور من الماضي
٣ ـ امي السبب
المسرحيتان من تأليف واخراج عزيز الكعبي

● **فرقة نادي الفنون**

١ ـ بنت الشيخ ـ تأليف واخراج خضر البدري
٢ ـ هو والصمت ـ تأليف واخراج عبدالصاحب ابراهيم

● **جماعة المسرح المعاصر**

١ ـ الجندي الاشقر المحبوب ـ تأليف بنيان صالح
٢ ـ هاشميه دمع نيلي ـ تأليف لطفي البدراوي
المسرحيتان من اخراج جبار صبري العطيه

● **فرقة ١٤ تموز**

١ ـ الطماعون
٢ ـ مظلومه
المسرحيتان من اعداد واخراج خالد الربيعي

● **فرقة اتحاد الفنانين**

١ ـ تراب ـ تأليف طه سالم ـ اخراج عبدالامير السماوي
جماعة الرواد حصلوا على فرع من فرقة اتحاد الفنانين ٠

● **فرقة نادي الميناء**

١ ـ ترفيع إستثنائي ـ اعداد واخراج عدنان مارديني

● **فرقة اتحاد الجامعيين**

١ ـ اله المدير ـ تأليف واخراج عبدالله السلمي

عروض في العاصمة

١ ـ المطرقة ـ تأليف علي العضب ـ اخراج قصي البصري ـ تقديم فرقة المسرح الحديث ٠
٢ ـ نيران السلف ـ تأليف إبراهيم الشمحي ـ اخراج جبار صبري العطيه ـ تقديم فرقة نادي الميناء

عروض الفرق الزائرة

« زيارة الفرقة القومية لمحافظة البصرة »
١ ـ قصر الشيخ ـ تأليف صباح الزيدي ـ اخراج وجيـــه عبدالغني
٢ ـ البسامير ـ تأليف سعدالدين وهبه ـ اخراج وجيـــه عبدالغني



المسرح المدرسي

● الاعدادية المركزية

١ ـ قربان القدس ـ تاليف صدام الاسدي
٢ ـ الخلاص ملاص ـ تاليف عادل الهاشمي
المسرحيتان من اخراج محمد اليزدي

● ثانوية الكفاح

١ ـ راجو كلهم ـ تاليف محجوب عبده
٢ ـ ماماد في المحكمة ـ تاليف جون براندين
المسرحيتان من إخراج عبدالله السلمي

● اعدادية العشار

١ ـ طريق العوده ـ تاليف هشام الديوان
٢ ـ التائهة ـ تاليف قاسم عبدالهادي

● اعدادية البصرة

١ ـ السلحفاة ـ تاليف احمد الجاسم ـ اخراج ناجي عبدالكريم

● الثانوية العربية

١ ـ الملاح البائس ـ تاليف جان كوكتو ـ اخراج رؤيا الجبوري

● ثانوية النعمان

١ ـ حجاية درهم ـ تاليف عبدالحسين العزاوي ـ اخراج عبدالله السلمي

● متوسطة عتبه بن غزوان

١ ـ تؤمر بيك ـ تاليف يوسف العاني ـ اخراج جبار المطيه
كما قدم مسرح الابتدائيات (عمال الكبريت ، بلاوي فراش ، الايد الوحده ما تصفك ، الياكله العنز يطلعه الدباغ ، اكبادنا)

● ثانوية البصرة للبنات

١ ـ بشارة خير ـ تاليف سليم البصري ـ اخراج قصي البصري

المسرح العمالي

● نقابة المهن الصحية

١ ـ مسرحية بدون ممثلين ـ تاليف عبدالمحسن الاسدي ـ اخراج عبدالرضا الساعدي

● مصلحة الكهرباء الوطنية

١ ـ عرضحالجي ـ تاليف عقيل البدوي ـ اخراج شوكت العطيه

● نقابة الصناعات الميكانيكية

١ ـ عزيمة بالكوه ـ تاليف عبدالمحسن الاسدي ـ اخراج عبدالجبار العامري

● نقابة المواد الغذائية

١ ـ للقوم ـ تاليف واخراج فالح الدهوني

● نادي الثغر الرياضي

١ ـ شقناغ الناطور ـ تاليف واخراج شوقي علوان

موسم ١٩٦٩

عروض الفرق والجماعات

● فرقة مديرية التربية

١ ـ يا طالع الشجره ـ تاليف توفيق الحكيم ـ اخراج محمد وهيب
٢ ـ فوق النخل واويه ـ تاليف علي سالم ـ إعداد واخراج حميد الحساني
٣ ـ طبيب بالكوه ـ اعداد عبدالخالق جودت ـ اخراج محمد وهيب

● فرقة مسرح الرواد

١ ـ شعواط ـ اعداد واخراج عبدالامير السماوي

● فرقة مسرح اليوم

١ ـ عودة السنونو ـ تاليف قاسم حول ـ اخراج عبدالمنعم شاكر
٢ ـ حطحوط ـ اعداد واخراج عبدالامير السماوي

● جماعة البصرة للمسرح الحديث

١ ـ الحواجز ـ تاليف مهدي السماوي ـ اخراج قصي البصري
٢ ـ العروسة بهيه ـ تاليف نجيب سرور ـ اخراج قصي البصري
تغير اسم الجماعة الى فرقة المسرح الفني الحديث بعد ان حصلت الموافقة من الفرقة في بغداد وقدمت العروسه بهيه باسم فرقة المسرح الفني الحديث

● جماعة المسرح المعاصر

١ ـ الدار ـ تاليف غازي التميمي
١ ـ ايام العطالة ـ تاليف ادمون صبري
المسرحيتان من اخراج جبار صبري العطيه

● جماعة الجنوب للمسرح

١ ـ الكلاب ـ تاليف عبدالصاحب ابراهيم ـ اخراج حطاب العبادي
٢ ـ الاموات
٣ ـ الحقيقة
المسرحيتان من تاليف واخراج عبدالصاحب ابراهيم

● جماعة البصرة للتمثيل

١ ـ العاطفة والاحتقار
٢ ـ الجسر
المسرحيتان من تاليف واخراج صباح الزبيدي

● جماعة المسرح الاعلى

١ ـ شعلينه ـ اعداد عبدالله السلمي
٢ ـ درب الشباك ـ اعداد عبدالله السلمي
٣ ـ مراصر محلتنه ـ تاليف عبدالحسين العزاوي
٤ ـ الفندق المسحور ـ تاليف محمد الجزائري
٥ ـ الكراج الخامس ـ تاليف قاسم حول
المسرحيات من اخراج عبدالله السلمي

● فرقة نادي الاتحاد

١ ـ العلمله الكبرى ـ تاليف عزيز الكعبي
٢ ـ دفعت الثمن غالي ـ تاليف عزيز الكعبي
٣ ـ راس الشليله ـ تاليف يوسف العاني
٤ ـ افعال ناس ـ تاليف عزيز الكعبي
المسرحيات من اخراج عزيز الكعبي
تمكنت الفرقة من الحصول على اجازة فرع وسميت (فرقة الفنون المسرحية)

● جماعة اصدقاء المسرح في الزبير

١ ـ الصفقة ـ تاليف عبدالرزاق المانع
٢ ـ شيخ المنافقين ـ اعداد وجدي العاني
المسرحيتان من اخراج طالب جبار

● جماعة الفيحاء للمسرح

١ ـ مستشفى خصوصي ـ تاليف لطيف البدراوي ـ اخراج قاسم عبدالساده

● جماعة المسرح الجمهوري

١ ـ قبلة المسيح بتكلسون ـ تأليف فؤاد دواره
٢ ـ الحائط والاطفال ـ تأليف ابراهيم أبو الهيل
المسرحيتان من اخراج عبدالامير السلمي

● جماعة . . . .

١ ـ الشهيد ـ تأليف محمد أمين مصطفى ـ اخراج خـالد السلطان

عروض في العاصمة

فرقة المسرح الفني الحديث

١ ـ بيادر خير ـ قصة ياسين النصير ـ شعر علي العضب ـ الحان حميد البصري ـ اخراج قصي البصري ·
٢ ـ الحواجز ـ تأليف مهدي السماوي ـ اخراج قصي البصري
٣ ـ المخاض ـ تأليف مهدي السماوي ـ اخراج قصي البصري
المسرحيتان الاخيرة سجلت لحساب تلفزيون بغداد ·

عروض الفرق الزائرة

١ ـ المحرقه السعيده ـ تأليف الاب مارتين دسكالنو ـ اخراج عوني كرومي

المسرح المدرسي

● معهد المعلمين

١ ـ الافندي ـ تأليف واخراج عبدالغفور النعمه

● معهد ميرة البهجة

١ ـ خوش بيت ـ اعداد واخراج عبدالامير السماوي
٢ ـ البخيل ـ اعداد حسين الموسوي ـ اخراج عبدالامـير السماوي

● كلية تجارة البصرة

١ ـ طبيب باطني ـ تأليف عبدالصاحب ابراهيم
٢ ـ الاشقياء ـ تأليف عبدالستار العزاوي
المسرحيتان من اخراج محمد سعيد الربيعي

● ثانوية الزهراء للبنات

١ ـ طريق العودة ـ تأليف خليل الهنداوي ـ اخراج قصي البصري

● متوسطة العشار للبنات

١ ـ جنسنا اللطيف ـ تأليف توفيق الحكيم ـ اخراج قصي البصري

● الثانوية العربية للبنات

١ ـ خريجات الجامعة ـ تأليف توفيق الحكيم ـ اخراج قصي البصري

● مدرسة الجمهورية التطبيقية

١ ـ صوت مصر ـ تأليف الفريد فرج
٢ ـ خياطة ابو هيال ـ تأليف حسين الهاشمي
المسرحيتان من اخراج قصي البصري

● ثانوية البصرة للبنات

١ ـ الزير سالم ـ تأليف الفريد فرج ـ اخراج محمد وهيب

● ثانوية الجمهورية للبنات

١ ـ أرض العرب ـ تأليف احمد سامي ـ اخراج محمد وهيب

موسم ١٩٦٨

عروض الفرق والجماعات

● فرقة المسرح الكوميدي

١ ـ غراب ـ تأليف علي الاطرش واخراجه
٢ ـ الديدان ـ تأليف علي الاطرش ـ اخراج خالد الربيعي
٣ ـ المستنقعات ـ تأليف علي الاطرش واخراجه

● جماعة المسرح المعاصر

١ ـ طريق الاخرين ـ تأليف واخراج جبار صبري العطيه

● جماعة الجنوب للمسرح

١ ـ الخطا ـ تأليف عبدالصاحب ابراهيم
٢ ـ أبو ارزوقي ـ تأليف عزيز الكعبي
المسرحيتان من اخراج عزيز الكعبي

● فرقة نادي الاتحاد

١ ـ شاكر افندي ـ تأليف محمد الجزائري ـ اخراج عزيز الكعبي

● جماعة رواد المسرح

١ ـ طبيب رغم انفه ـ تأليف موليير
٢ ـ الاشقياء ـ تأليف عبدالستار العزاوي
المسرحيتان من اخراج عبدالامير السماوي

● جماعة البصرة للمسرح الحديث

١ ـ أيام زمان ـ اعداد عبدالخالق جودت ـ اخراج قصي البصري

● فرقة جامعة البصرة

١ ـ التضحية ـ تأليف طاغور ـ اخراج محمد وهيب

● فرقة مديرية التربية

١ ـ شعب لن يموت ـ اخراج محمد وهيب

● جماعة الفيحاء للمسرح

١ ـ قتال في تل أبيب ـ تأليف حسين الهاشمي ـ اخراج محمد سعيد الربيعي

عروض في العاصمة

١ ـ الديدان ـ تأليف علي الاطرش ـ اخراج خالد الربيعي
تقديم فرقة المسرح الكوميدي

المسرح المدرسي

● متوسطة عقبة بن غزوان

١ ـ طريق النصر ـ تأليف خليفه السعد
٢ ـ كهوة طرف ـ تأليف جبار العطيه
المسرحيتان من اخراج جبار العطيه

● متوسطة العشار للبنات

١ ـ نقطة تحول ـ تأليف عبدالمنعم سليم ـ اخـراج قصي البصري

● متوسطة البصرة للبنات

١ ـ نماذج مدفوعة ـ تأليف و· س· جيلبرت ـ اخراج قصي البصري

● ثانوية العشار للبنات

١ ـ مأساة اورشليم ـ تأليف عبدالمعطي جلال ـ اخراج قصي البصري

● ثانوية البصرة للبنات

١ ـ الغريب ـ تأليف السيد الشوربتي ـ اخـراج رؤيا الجبوري

● ثانوية المعقل للبنات

١ ـ ماكبث (بالانكليزية) ـ تاليف شكسبير ـ اخـــراج عبدالمنعم شاكر

٢ ـ الوفاء ـ تاليف احمد محمود شعبان ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

● معهد الفنون البيتية

١ ـ فله للبيع ـ تاليف ساشاكتري ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

● متوسطة الجمهورية للبنات

١ ـ شناشيل وهيب ـ تاليف نورالدين فارس ـ اخـــراج عبدالاله عبدالقادر

● معهد مبرة البهجة

١ ـ الانتظار ـ إعداد واخراج عبدالامير السماوي

● ثانوية البتول للبنات

١ ـ الحرب ـ تاليف عبدالرحمن فهمي ـ اخـــراج عبدالاله عبدالقادر

موسم ١٩٦٧

عروض الفرق والجماعات

● جماعة البصرة للمسرح الحديث

١ ـ غراب ـ تاليف علي الاطرش ـ اخراج قصي البصري

٢ ـ بنادق في القنيطرة ـ اعداد ياسين النصـــير وعبدالاله عبدالقادر ـ اخراج قصي البصري

● جماعة المسرح المعاصر

١ ـ طلب يد ـ تاليف جبار صبري العطيه

٢ ـ القاتلون

٣ ـ اشلون تاليهه

المسرحيات من اخراج جبار صبري العطيه

● فرقة معهد المعلمين

١ ـ ثم غاب القمر

٢ ـ رولي سالف الذكر ـ تاليف جون براندين

المسرحيتان من إخراج عبدالمنعم شاكر

المسرح المدرسي

● اعدادية العشار للبنين

١ ـ معرض الجثث ـ تاليف ساداكوان

٢ ـ الفندق المسحور ـ تاليف محمد الجزائري

المسرحيتان من اخراج عبدالمنعم شاكر

● مدرسة التميمه للبنات

١ ـ الصمود ـ تاليف عبدالرزاق الشاهين

٢ ـ العطلة المفيدة ـ تاليف حسين الموسوي

المسرحيتان من اخراج قصي البصري

● مدرسة الجمهورية التطبيقية

١ ـ كنز الحمراء ، تاليف جيرالدين سكس ـ اخراج عبدالامير السماوي

٢ ـ عزت أفندي ـ تاليف فرانك اسطيفيان ـ اخراج قصي البصري

● العشار للبنات

١ ـ زنوبيا ملكة تدمر ـ تاليف فؤاد دواره ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

● مركز التربية الاساسية

١ ـ أغنية الموت ـ تاليف توفيق الحكيم ـ اخراج قصـــي البصري

٢ ـ وجه المصايب ـ اعداد حافظ البصري ـ اخراج قصي البصري

● مدرسة الميناء المختلطة

١ ـ ست البنات ـ تاليف الست جاكلين ـ اخراج قصـــي البصري

موسم ١٩٦٦

عروض الفرق والجماعات

● جماعة الفيحاء للمسرح

١ ـ صرخة الحق ـ اعداد الحاج عبدالعالي السعد ـ اخراج حطاب العبادي

قدمت المسرحية لمنفعة مكتبة آية الله الحكيم في القرنه

● فرقة مديرية التربية

١ ـ هملت ـ تاليف شكسبير ـ اخراج محمد وهيب

● فرقة نادي الجنوب

١ ـ أفعال ناس ـ تاليف واخراج عزيز الكعبي

● جماعة المسرح المعاصر

١ ـ تؤمر بيك ـ تاليف يوسف العاني ـ اخراج جبار صبري العطيه

المسرح المدرسي

● كلية التربية (جامعة البصرة)

١ ـ طبيب باطني ـ تاليف واخراج عبدالصاحب ابراهيم

● مدرسة الجمهورية التطبيقية

١ ـ الاب المخلص ـ تاليف خوشابا

٢ ـ فلسطين عربية ـ تاليف عبدالرزاق الشاهين

المسرحيتان من اخراج قصي البصري

موسم ١٩٦٥

عروض الفرق والجماعات والنقابات

● فرقة مديرية التربية

١ ـ القلب الارعن ـ تاليف جون باتريك

٢ ـ القاتلون ـ اعداد فيصل حسن

المسرحيتان من اخراج محمد وهيب

● المسرح الشعبي

١ ـ حسن افندي ـ تاليف طه سالم ـ اخراج خالد الربيعي

● الفرقة الفنية لنقابة الخدمات الاجتماعية

١ ـ الغلطة الكبرى

٢ ـ دفعت الثمن غالي

المسرحيتان من تاليف واخراج عزيز الكعبي

المسرح المدرسي

● الاعدادية المركزية

١ ـ عودة من الريف ـ تاليف حامد السعودي

٢ ـ ثلاث شامات ـ تاليف سليم البصري

٣ ـ طبيب مجانا ـ اعداد لؤي الرحماني

المسرحيات من اخراج حطاب العبادي

● الكفاح الابتدائية

١ ـ مصرع كليوباترا ـ تاليف أحمد شوقي

٢ ـ كنوز غرناطه

المسرحيتان من اخراج محمد وهيب

● ثانوية البصرة للبنات

١ ـ بجماليون ـ إخراج محمد وهيب

موسم ١٩٦٤
عروض الفرق والجماعات

● فرقة مديرية التربية

١ ـ ثمن الحرية ـ تأليف عمانوئيل روبلس ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

٢ ـ اوديب ملكا ـ تأليف سوفكليس ـ اخراج محمد وهيب وجبار العطيه

● فرقة مسرح الرعب

١ ـ جثة الدكتور فرانكشتاين ـ اعداد واخراج عبدالغفور النعمه

المسرح المدرسي

● مدرسة المربد

١ ـ الملاح البائس ـ تأليف جان كوكتو ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

● فرقة معهد المعلمين

١ ـ عدو النور ـ تأليف محمد محمود شعبان

٢ ـ داء النسيان ـ تأليف مارتن لوثر

المسرحيتان من اخراج عبدالغفور النعمه

● مدرسة الفنون البيتية

١ ـ الصندوق ـ تأليف توفيق الحكيم ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

موسم ١٩٦٣
المسرح المدرسي

ملاحظة : عام ١٩٦٣ لم يشهد عرضا مسرحيا للفرق والجماعات سوى ثلاثة عروض مسرحية مدرسية .

● مدرسة الحرية المختلطة

١ ـ كنز الحمراء ـ تأليف جيرالدين سكس

٢ ـ السمك الاحمر ـ تأليف ماركيت واين

المسرحيتان من اخراج عبدالمنعم شاكر

١ ـ حرية واخاء ـ تأليف (كاتب مصري) اخراج جبار العطيه .

موسم ١٩٦٢
عروض الموسم

● فرقة شركة النفط

١ ـ ابو تسوان إثنين ـ تأليف واخراج محمد الجزائري

● دار المعلمين

١ ـ الوفاء ـ تأليف محمد محمود شعبان ـ اخراج عبدالمنعم شاكر

● تقديم المدارس الابتدائية

١ ـ علي بابا والاربعين حرامي

٢ ـ الصندوق الطائر

المسرحيتان من اعداد عبدالاله عبدالقادر ـ اخراج جبار العطيه

موسم ١٩٦١
عروض الموسم

● شركة نفط البصرة

١ ـ مستشفى المجانين

٢ ـ بالسنه كذبه

المسرحيتان من تأليف واخراج محمد الجزائري

● مدرسة الفيحاء النموذجية

١ ـ تسع بنادق فقط (كاتب سوري)

٢ ـ فتح قبرص ـ اعداد عبدالاله عبدالقادر

المسرحيتان من اخراج عبدالاله عبدالقادر

● تقديم المدارس الابتدائية

١ ـ ملاك الحرية ـ تأليف عزيز الكعبي ـ اخراج جبار العطيه

٢ ـ شهرزاد ـ تأليف توفيق الحكيم ـ اخراج جبار العطيه

٣ ـ علاءالدين والقنديل المسحور ـ اعداد عبدالاله عبدالقادر الاخراج جبار العطيه .

موسم ١٩٦٠
عروض الموسم

١ ـ مأساة فلسطين ـ تأليف عزيز الكعبي ـ اخراج جبار العطيه

● تقديم نقابة المعلمين

١ ـ عند الفجر ـ اخراج جبار العطيه

● نادي الاتحاد

١ ـ الشعب ما ينساك ـ تأليف واخراج توفيق البصري

موسم ١٩٥٩
عروض الموسم

● فرقة نادي الاتحاد

١ ـ النمره غلط

٢ ـ المحتال

المسرحيتان من تأليف واخراج زكي الساعدي

عروض المدارس

١ ـ تؤمر بيك ـ تأليف يوسف العاني ـ اخراج اسعد عبدالحسين

٢ ـ شهرزاد ـ اعداد عبدالاله عبدالقادر ـ اخراج جبار العطيه

موسم ١٩٥٨

● عروض نادي الاتحاد الرياضي

١ ـ المتفخون في البيت ـ تأليف جيان

٢ ـ لو بالسراجين لو بالظلمة ـ تأليف يوسف العاني

المسرحيتان من إخراج توفيق البصري

٣ ـ خوش حلاوه ـ تأليف واخراج زكي الساعدي

عروض المدارس

١ ـ دربونة ام علي ـ اخراج زكي الجابر

٢ ـ المروءه المقنعة ـ تأليف محمود غنيم ـ إخراج زكي الجابر

٣ ـ الدول العربية ـ اعداد واخراج زكي الجابر

موسم ١٩٥٧
عروض الموسم

● عروض نادي الاتحاد

١ ـ ماكو شغل ـ تأليف يوسف العاني ـ إخراج توفيق البصري

٢ ـ راس الشليلة ـ تأليف يوسف العاني ـ اخراج توفيق البصري .

٣ ـ فلوس الدوه ـ تأليف يوسف العاني ـ اخراج توفيق البصري

٤ ـ يريد يعيش ـ تاليف ابراهيم الهنداوي ـ اخراج توفيق البصري

٥ ـ ثورة العشرين ـ تاليف واخراج توفيق البصري

٦ ـ شوكت افندي ـ تأليف واخراج توفيق البصري

عروض المدرس

١ ـ الرجـل الذي تزوج امرأة خرساء ـ اخراج محمـود عبدالوهاب

٢ ـ أهل الكهف ـ تأليف توفيق الحكيم ـ اخراج محمود عبدالوهاب

العاملون في المسرح البصري

● التاليف

كتب للمسرح البصري أكثر من ثلاثين كاتبا الا ان اغلبهم لم يحاول ان يجعل مسرحيته الاولى تجربة ويقدم لنا أخرى ، لذا عند فشل اول محاولة يهرب الكاتب بجلده ٠

وحقيقة اود تثبيتها ان كاتبنا لم يعي بعد المسرح ، وغرضـه ـ لماذا يجب أن نكتب ؟ ماذا نكتب ؟ متى نكتب ؟ بكيف نكتب ؟ فهذه الاسئلة طرحها جانبا وكتب فكانت أغلب العروض عبارة عن سفسطة لا تصل بها الى نتيجة ، أو سخرية من بعضنا البعض والضحك على الذقون ٠

الى جانب هذه السلبية وجدنا شبابا قدموا اخلاصا وتفانيا يمكننا حصرهم بين قوسين صغيرين ٠

ـ ابرز الذين كتبوا للمسرح في البصرة منذ الخمسينات ٠

عبدالمسيح بلايا ، حامد السعودي ، توفيق البصري ، خليل ابراهيم ، عبدالغفور النعمه ، عبدالحميد الرديني ، زكي الساعدي ، سميع رشود البادي ، صالح رشدي ، قاسم حول ٠

ـ جيل الستينات :

جبار صبري العطية ، علي الاطرش ، غازي التميمي ، حسين الهاشمي ، عبدالصاحب أبراهيم ، بنيان صالح ، عزيز الكعبي ، صباح الزيدي ، ابراهيم أبو الهيل ، لطيف البدراوي ، عبدالرزاق المانع ٠

ـ أما اذا أردنا أن نطيل القائمة ونذكر كل من كتب للمسرح ومهما كتب فعلينا ان نذكر :

محمد الجزائري ، شوقي علوان ، فالح الدبوني ، عبدالمحسن الاسدي ، خليل البدوي ، أحمد الجاسم ، عبدالله السلمي ، أكرم خان ، عبدالرحيم السعد ، خضر البدري ، أحمد المظفر ، الحاج عبدالعالي السعد ، عبدالرزاق الشاهين ، شاكر العطار ، عبدالحسين العزاوي ، قاسم عبدالهادي وآخرون ٠

● الاخراج

المسرح في البصرة يتميز عن المحافظات الاخرى كونه مسرح محاولات شابه فالذين حاولوا اكثر من خمسين شابا ولكن هل نستطيع ان نتحدث عنهم كما نتحدث عن أي مخرج درس الاخراج دراسة اكاديمية ، الجواب طبعا بالنفي فالمسرح عندنا محاولات ، مع هذا نستطيع ان نقول بأن البصرة تمكنت ان تقدم عروضا جيدة وليس مخرجين جيدين ٠

ـ ابرز المخرجين منذ الخمسينات ٠

ـ محمود عبدالوهاب ، زكي الجابر ، خليل ابراهيم ، توفيق البصري ، فؤاد هرمز ، زكي الساعدي ، عبدالحميد الرديني ، صالح رشدي ، عبدالمسيح بلايا ٠

ـ جيل الستينات والاكاديميون :

قاسم حول ، علي الاطرش ، عبدالامير السماوي ، قصي البصري ، محمد وهيب ، رؤيا الجبوري ، عبدالمنعم شاكر ، حميد الحساني ، محمد البياتي ، عبداللطيف صالح ، عبدالامير السلمي ، جبار صبري العطيه ، عزيز الكعبي ، خالد الربيعي ، جبار داود العطية ، عبدالاله عبدالقادر ، محمد سعيد الربيعي ، عبدالصاحب ابراهيم ، صباح الزيدي ، طالب جبار ، عبدالغفور النعمة ، بنيان صالح ، حطاب العبادي ٠

ـ والقائمة تطول ويصعب الانتهاء منها اذا اردنا ان نذكر جميع محاولات الشباب مع هذا سنذكر قسما منها ٠

ـ عبدالله السلمي ، قاسم عبدالساده ، خالد السلطان ، اكرم خان ، نزار الناصح ، عباس فاضل ، خضر البدري ، عباس الرباط ، محمد اليزدي ، ناجي عبدالكريم ، عبدالرضا الاسدي ، شوكت العطيه ، فالح الدبوني ، شوقي علوان ، عبدالرحيم السعد ، أحمد المظفر ٠

● التمثيل

صعد المسرح في البصرة أكثر من ألف ممثل وممثلة ، لذا سيكون من الصعب جدا جرد هذه القائمة الطويلة المبهمة وأكثر الذين صعدوا الخشبة لم يعيدو التجربة مرة اخرى أو انهـم صعدوا لغرض اثبات أجساد لا لكي يظهروا بمظهر الممثل الخالق كما عند ستانسلافسكي لذا أكثرهم لا يستحق الذكر ، وهنا سأحاول أن أذكر الذين ما زالوا يمثلون ويقدمون جهـودا متواضعة الى جانب فناني الخمسينات ٠

● الاوائل

فؤاد هرمز ٠ رشدي صالح ٠ عبدالمسيح بلايا ٠ توفيـق البصري ٠ زكي الساعـدي ٠ سميع رشود البـادي ٠ أحمد الخطيب ٠ جاسم حمزه ٠ علي العيسى ٠ خليل ابراهيم ٠ هادي النبك ٠ عبدالرزاق الشاهين ٠ الياس يلده ٠ حاتم السعدي ٠ البير عبدالكريم ٠ كاظم السوداني ٠ طعمة عبدالحميد ٠ نجيب عربو ٠ حاتم السعدي ٠ علي فلك ٠

أما بخصوص العنصر النسائي فان وجودها واختفـاءها يشبه البرق ٠٠ فهي تظهر مرة واحدة على الخشبة وتختفي الا ان أبرز الوجوه الحاضرة هي رشيدة المكيكي الا إنها اختفت منذ سنوات ٠ سليمة خضير انتقلت الى بغداد ٠ سميرة الكعبي نشطة لحد الان ٠ أحلام الكعبي تعمل باخلاص ٠٠ أما الوجوه التي مثلت مرة أو مرتين واختفت : كريمة التميمي ٠ نجـلاء خالد ٠ سعاد كاظم ٠ فاطمة الربيعي ٠ سميرة عبدالقادر هيفاء جبار ٠ سماد ياسين٠ صبا ٠ مها٠٠ والقائمة تطول اذا ما أردنا اضافة ممثلات المدارس ٠

● النقـد :

في البداية كان النقد جماليا ، يعرض الناقد قابليـات الممثل التمثيلية ويدخـل في وصف جمال الديكور واختيـار الملابس ويرسل النقد مكتوبا الى الفرقة على عدد العاملين ، ومن أبرز هؤلاء عبدالحميد الرديني ، الا ان المسالة اصبحت بعـد الستينات بشكل آخر ، فالنقد أصبح فنيا وفكريا ومن أبرز الذين كتبوا قاسم حول ، ياسين النصير ، بنيان صـالح ، عصام سالم ، عبدالصاحب ابراهيم ـ كان عام ١٩٧٠ عاما طيبا فقد استطاعت البصرة الحصول على أقلام اخرى جديدة وجيدة٠ حميد عبدالمجيد مال ، كاظم عيدان لازم ، وآخر بدأ يكتب في صفحة الثغر المحلية عبدالعباس حسن الشاعر ٠

نينوى

أزمة المسرح الطليعي في نينوى

حسب الله يحيى

ما دام الفكر والفن يحملان مبررات وجودهما في كل الازمنه ، واتساع رقعة تفاعلهما مع الناس ، كانت الاهميه تاخذ ضرورتها في الانتقاء الجيد الذي يحيا بين الناس ، يعاني همومهم ، يحمل اصرار اصواتهم ، يمارس طقوس تقاليدهم وعذابهم ويعمل على بلورة ايجابية تخدم العصر السائر الى خدمه عدالة القضايا الانسانية الملحه بطرح فني ناضج وبخبرة تكنيكية اصيلة وموقف فكري تقدمي يلتحم بالاشياء والعالم .

والمسرح كأداة تنشط وتتحرك في صفوف الجماهير وتتفاعل معها وتنتمي اليها وتجدد طاقات الفن لعكسها ومعالجتها وفق اسس جديدة وصحيحة .. بالحركة واللون والاصوات والاضواء . جميعها تتحد لتجسيد الحياة على خشبة المسرح وامام اذهان وانظار تريد ان تقتنع بالعروض التي تظهر امامها بعد جهد واعداد طويل . وفي نينوى زرعت البذرة الاولى للمسرح العراقي التي أعطت ثمارها البكر عام ١٨٨٠ وراحت تمتد سلبا وايجابا وفي خطوط متباينة ومغرقة في التخلف كما .. واتسعت ساحة العمل ، وانقرضت أخرى نتيجة لظروف سياسية واجتماعية عصيبة مرت بها المدينه .. ثم ولدت مرة أخرى عدة شتلات فتية تعنى بالمسرح وكبرت وشاخت .. وبذرت فرق اخرى .

والان .. في هذه الاعوام اللاحقة والمحتدمة في صراعها الجدلي العارم .. هل استطاعت ان تتخلص مسرحيا من اسقاطات الماضي ، من أرصفة الخوف والتردد ، ومن عجالة الاكل الثمرى المتكامل ، وهل ابقت أخيرا على نماذج طليعة جادة في أعداد النصوص المسرحية الجيدة ، والوعي التكنيكي في عملية الاخراج الحديث والعارف بالمدارس الفنية المنتشرة في العالم ، وما مدى الكسب الذى اعطى زخما فاعلا للمسرحيين :

مؤلفين ومخرجين وممثلين ومصممي ديكور وانارة) وهل تمت دراسة واعية للمتابعة النقدية لما يعرض باستمرار وماذا يترك هذا النقد في وجود هذا المسرح ..؟ كل هذه الاسئلة وغيرها يمكن ايرادها ونحن بصدد مناقشة واعداد فهم – متواضع – للمسرح الموصلي .. غير ان هذه الاسئلة وطرحها علنا وعلى أعمدة الاعلام (الاذاعي والصحفي) ما زالت في حالة شاملة من الخمول وعدم المواصلة لقراءة جادة مخلصة .

ان هناك بعض الايادى التي تقول « لا » و (نعم) للنص والنقد ، مسائل عشائريه بقت على وضع المسرح الموصلي ومده الى الحاضر وربما الى المستقبل بعد ان تراكمت عليها اكثر من هزة للقلع والمجيء « بغودو » مخلص للتعاسي والعمل .. والاسئلة في حالة مرضيه تعيش صبوات ادبيه لا يتكامل لديها الوعي والاداء الفنية بالمواجهة الصادقه ، بالالتحام مع الناس ، ببشارة مستقبل ابناء الاشتراكي المنشود . شعارات تتردد ، اسقاطات لا واعيه في التداخل السريع ، ورسم اعلامي يظل يقرع جرس الاعلان حتى يبدو « فيل الملك » مهزوزا في مسرحيه احرجها (عصام عبدالرحمن) عن « سعدالله ونوس » في عصابه الدرامي الناضج والوعي باشارات حيث تحولت المشاهد الاخيرة الى انشائيه غير محدودة . وصرخات لا معقوله في مسرحيه (معقوله) جدا ليشخوف قام باخراجها على المهتدى » او بعوصى (الاستاذ) وبقاء الصدى الصاخب لاخراج مسرحيه يونسكو من قبل (ياسين طه ياسين) وسيادة لوحات تتوزعها السرعه وعدم النضج الفكرى في طرح قضايا بروليتاريا في مسرحيه كتبها « محمود فتحي » بعنوان (المصنع) واخرجها – محمد نورى طبو – او حمول الى درجه الوصول لمراحل الشلل الاخير في مسرحيه (رىعه الايام السود) ضمن نص (فاضل محمد عبدالله) واخراج (عزالدين ذنون) ..

ويرافق الفنان شفاء العمري خطوات كبيرة الى النجاح بالرغم من مظهرها المستل من عدم توفر اجواء مسرحيه صحيه وتبقى مسرحياته التي أخرجها لسالم الخباز ، اوديتس ، سوفوكليس ، بسيسو .. علامات طيبة في العروض التي تقترب من هموم الانسان ومعاصرة الفن الذى يتخلى عن الاساليب الاكاديمية المشروطة والمقننه وفق نظريات معينة .

وللفنان عبدالوهاب ارملة امكانات للابداع في المستقبل بعد مسرحية شتاينبك (ثم غاب القمر) ومحافظته الامينه على روحية النص وارتقائه على العرض الذى قدمته الفرقة الاردنية لذات المسرحية .

وما دامت الخطوط البيانية تتراجع الى الخلف ، فمعنى ذلك ان المسرح في نينوى يعاني ازمة التخلف والوقوف على مشارف التحديد الزمني ، او الوصول نتيجة الى هذا التوقف واللااستمرارية المطلوبة .. سيكون حتما قد اغتال نفسه واقترب من الهاوية القاتية .

– الذى اعرفه الان اكثر من قبل هو – ان الحركة المسرحية في نينوى تاكل نفسها بنفسها من خلال صراعها مع ذاتها وتشتتها الى جماعات لا تبغي الاجادة والمنافسة الفنية الملتزمة الا في حدود ضئيلة وعلى مستويات مخالفة

ومتخلفة أحيانا ٠٠ والجيد لا يلقى القبول الا في حدود خاصة وقد تتكون لدى جمهور معين أستطاع المخرج كسبه ومده بهورمون الانشداد الى المشاهد المسرحية المتعاقبة والقناعة بالجودة تنتفي ذاتيا (احيانا) أو تصل الى درجة الاصرار ورفض جهد الاخرين وطعنها في الصميم ٠

هذه جملة سلبيات يمكن تشخيص نماذج اضافية لها ٠٠ ومسالة تدوينها بهذا الشكل لا يعني فضحها وازالة بكارة محصلاتها الداخلية الفجة ، بل انها على العكس طريقة تبقى في حدود أحلاصها اذا لم تتجاوزه الى المعالجة الفنية ومحاولة فتح صفحات بيضاء من العلائق الفنية بالاشخاص من جهه وبالفن والثقافية المسرحية التي تعني التوصيل والاغراق في الافادة من تجارب العالم في هذا السبيل ٠

ان الصراع اللافني ينبغي انتفاؤه عندما نصل الى مرحلة الموضوعيه في المسرح ٠٠ وعندها ستكون «الفاضنا اطفال يرقصون ، ومبتعدين عنا كأنجم فوق ماء » كما يقول كينث دكسروث ، فنحبهم اكثر ، ونتابع حرارة التوقد الصحيحة التي تظهر الى الناس ٠

المستحيل ينتفي بالارادة والتصميم والمعاناة الحقيقية لقضايا البشرية ٠٠ و (بمقدور الكاتب ان يأخذ موضوعات ناشفة كالعصا ثم يصوغها بهيجة ممتعة بحيث تجد فيها شيئا جديدا) كما يرى برناردشو ،، وما يصح على الكاتب يصح على الفنان وألوان تعبيره وادواته المختلفه ٠٠ وعندئذ يمكن بناء وجود مسرحي حقيقي أن الطليعة المسرحية المقصودة لا تشترط الاغراب في اللفظ والحركة وأنما الطليعة تعني هنا حب الناس والانتماء الى عالمهم وتخطيط درب المسار الصحيح لهم ٠٠ وبذلك لا تشترط الحلول وانما تعني بداخل الاشياء ، بعمق العالم ، وتوقد بؤرة اليقظة ٠

الصحو الفني اذن ضرورة يقتضيها الوضع الراهن وصولا الى عد مسرحي طليعي يمهد لبناء سعيد ، ويرتكز على أسس نبيلة ويحيى الثورة الدائمة بين الناس في العقل وبعيدا عن العاطفة المتاقلمة ٠

السبيل الى خلاص من الازمة يعني اليقظة ومزيد من الحرص في التخلي عن القفز والمسار بهدوء ناضج ، بثقافة تتسلح بالتجارب العالمية المسرحية ٠٠ وجميعها تصل الى مسرح طليعي يحقق الخلاص من اجواء التخلف والتقاليد الاجتماعية التى تعداها الزمن وبات ترسيخ الفكر التقدمي ضرورة قصوى ، وواجبا وطنيا بدأ يتبلور اخيرا وينقل الى حقيقة وأصرار للعمل والموقف الثابت ٠

مسرح كربلاء

في يوم السبت المصادف ٣١ـ٦ـ١٩٧٠ قدمت فرقة مسرح كربلاء الفنى انتاجها الاول العنكبوت وهي مسرحية من فصل واحد تاليف عادل التميمي واخراج نعمة ابوسبع والمسرحية تعالج القضية الفلسطينية بأسلوب جرىء اذ انها تدين الرجعية العربية وتحملها مسوءولية ضياع الارض كما انها تشيد بالعمل الفدائي كونه الطريق الوحيد لاسترجاع الارض ٠ والعمل كان جيدا بالنسبة لامكانية المخرج ووسائل العرض فيقاعة الادارة المحلية في كربلاء اضافة الى ان الممثلين اكثرهم من الهواة وفي لقاء مع الهيئة الادارية للفرقة تكلم السيد علاء الهاشمي عن المسرح وبدايته في مدينة كربلاء فقال :ـ

في البداية كانت تقدم مشاهد كوميدية ضاحكة مقتبسة عن الاساطير العربية الشعبية في حفلات الاعراس والختان واحيانا تعالج مشاكل انية تطرحها على شكل قفشات ويسمى هذا النوع من المسرح (البقال بازي) وهو يقدم في البيوت ٠

ويتم التمثيل من قبل مجموعة الرجال او من قبل مجموعة النساء لعدم جواز الاختلاط ويقول السيد حسن جلخوان :ـ

المسرح بدا في العشرينيات وهو هادف بالرغم من الاسلوب الكوميدي الذى كانت تتسم به روح العرض وكان رواد هذا المسرح شخصين هما المرحوم (حسين دندوني) وقد توفي قبل ثلاث سنوات والحاج (غدير كبابي) وما زال هذا النوع من العرض يقدم لحد الان ومن ممثليه محمد النجار ومحمد شعبان ومحمد خويطر وحسين الامام وهو في طريقه الى الزوال بحكم التطور اما مسرحنا الحالي فهو امتداد لمسرح المدارس الذى دخل المدينة بعد عودة المثقفين من بغداد عقب انهاء دراستهم وقدمت اول مسرحية سنة ١٩٤٢ وهي مسرحية عدو النور قدمتها (الفيصلية) انذاك في كربلاء وبعدها قدمت مسرحية اميرة الاندلس وفي سنة ١٩٤٤ قدمت مسرحية شوقي الشعرية مجنون ليلى من قبل مدرسة باب الطاق الابتدائية وقد مثل شخصياتها النسائية الطلاب انفسهم وفي عام ١٩٤٧ قدمت ضحية العقاق ٠٠ ومن استعراض المسرحيات نلاحظ ان اكثر المسرحيات كانت قد قدمت في بغداد وفي فترات متقاربة وكل هذه العروض كانت تقدم بشكل ساذج اما في الخمسينيات فقد تطور المسرح الى شكل افضل اذ عاد اول خريج من معهد الفنون الجميلة الى كربلاء في سنة ١٩٦١ وهو السيد ناصر الاشيقر واخرج مسرحية حفلة زواج ولم يقدم غيرها فقد تحول الى التعليم وطواه النسيان غير ان السيد عزي الوهاب قد عاد بزخم اشدمن الاول فقدم عدة اعمال جيدة منها (عام الفيل) ١٩٦٢ وجسر العدو لسعدونالعبيدي وماكو شغل ليوسف العاني وخان ابو ميسور ٠٠ وفي سنة ١٩٦٧ اي بعد النكسة اعد مسرحية اعداوءنا عن مسرحية تاجر البندقية لشكسبير واخرجها بنفسه ٠

اما السيد نعمة ابو سبع لقد تخرج من المعهد ايضا واخرج مسرحية لمن تقرع الطبول وكان لابد لهذه الطاقات ان تتجمع فجاءت فرقة مسرح كربلاء الفني نتيجة حتمية والغرض منها تعاون الجميع لطرح اعمال افضل من التجارب الفردية وقد قلنا ان اول اعمالها هي العنكبوت والمدمن ٠

ورغم قصر المدة التي مارست فيها فرقة مسرح كربلاء الفني

نشاطاتها – أجيزت الفرقة في ٢٥–٤–١٩٧٠ ، فان انتاجاتها يمكن ان تذكر المرء بما تستطيع الفرق المؤمنة بجدوى ممارساتها ان تقدم .. ما ذهبنا اليه . فقد جاء انتاجها الاول عقب اجازتها بأشهر ممثلا في مسرحيتين (العنكبوت) ، تاليف عادل داود التميمي واخراج نعمة ابو سبع لتستمر عروضها طوال سبعة ايام وكذلك مسرحية المدمن التي عرضت الفترة نفسها والتي الفها توفيق البصري واخرجها سعودي جابر .

والفرقة في انتاجها الثاني لذات الموسم قدمت مسرحية الخلاص تاليف ناطق خلوصي واخراج نعمة أبو سبع وقدمت لمدة اسبوع على مسرح قاعة الادارة المحلية في كربلاء وقد شهدها لاول مرة جمهور مختلط من الجنسين .

وعادت الفرقة تقديمها ثانية يومين على مسرح دار المعلمين الابتدائية في محافظة القادسية .

وفي اوائل تشرين الاول الماضي قدمت مسرحية (ليالي الحصاد) للكاتب المصري محمود دياب بعد ان اعدها السيد ناطق خلوصي واخضعها لبيئة الريف العراقي .

تبدأ المسرحية بحديث الراوي عن القرية وناسها واجتماعها في هذه الليلة لتسمر بعد متاعب النهار في الحصاد . ويتخذ اجتماع الفلاحين شكل مسرح الحلبة ويبدأ السمر بالاغاني والنكات وتقليد حركات بعض شيوخ القرية ولكن الامر يتطور الى عملية كشف عن احداث قديمة في القرية ومآسيها وتبرز قصة حب مأساوية وسط الضحك . قصة رجل باع سيارته وهجر المدينة قاصدا القرية ليكون قريبا من البنت التي يحب وهي نجيمه انها نجمة القرية حقا وهي تخطر بقوامها الفتان ووجهها الطفولي المشرق تلاحقها عيون شبان القرية دونما امل بالحصول عليها لان والدها يرفض تزويجها . ثم يتضح انه ليس والدها الحقيقي بل انها متبناة .

لقد لعبت دور نجيمه بنت شابة (ماجدة) فكشفت عن قابلية عالية في التمثيل . وماجدة تمثل لاول مرة خارج نطاق المدرسة وهي ثاني فتاة تمثل على مسرح كربلاء وقد كانت الاولى هي (سحر عبدالستار) التي ظهرت على المسرح في اواسط عام ١٩٧٠ كانت سحر رائدة للمسير على هذا الطريق الطويل وقد تلتها ماجدة وهيفاء وفردوس ولم يعد مسرح كربلاء يشكو ما كان يشكو منه الذين عملوا على المسرح منذ ثلاثينات هذا القرن .

كانت مسرحية ليالي الحصاد صعبة على الممثلين لانها تعتمد شكلا معقدا بسبب التداخل في أحداثه وشخصياته وزمانه بالمحاورة الجريئة والالتحام لاقتحام عالم مجهول .. اخرج المسرحية الفنان نعمة ابو سبع وهي ثالث مسرحية يخرجها للفرقة منذ تشكيلها في عام ١٩٧٠ .

وفي رأيي أن هذه المسرحية كانت من انضج اعمال الفرقة واكثرها جمالا ولكن المؤسف هو ان الجمهور الذى حضر لمشاهدتها كان قليلا . والمؤمل من شباب الفرقة الا يسبب اعراض الجمهور عن المسرحية تثبيطا لعزائمهم واندفاعهم نحو غد افضل .

وهناك بوادر جديرة بالملاحظة ومنها قيام عدد من فناني بغداد بتلبية دعوة الفرقة والحضور الى كربلاء لمشاهدة مسرحية ليالي الحصاد .

ان تطور مسرح كربلاء من «البقال بازي» الى ما هو عليه الان ، يجعلنا نعتقد ، بجزم ، بانه ستكون في كربلاء حركة مسرحية متقدمة ومتطورة وواعية . اذا ما تكاثرت المبادرات ، وتنامت القدرات .

ميســــان :

وليد طه العبيدي
محاضرة القيت في نقابة المعلمين في ميسان

١ – مقدمة

حينما نبدأ بوضع دراسة . أو نؤرخ للحركة المسرحية علينا أولا أن نضع ارتباطا بين الواقع الاجتماعي والحركة المسرحية . والفترة التي عاشها مجتمعنا العراقي . باعتبار أن الانسان يتفاعل تفاعلا ضمنيا مع تطور الاحداث . فقد كانت الحرب العالمية الاولى المحفز لنهضة الشباب المثقف . واصبح انسان ما بعد الحرب اكثر انفتاحا من انسان (الرجل المريض) . وساهم مساهمة فعالة في تطور الوعي الفكرى الذى تمخض عن ترسيخ أسس الثقافة الاجتماعية والفنية والسياسية واخذ يتحسس بعمق مشاكل شعبه ومعاناته .

وبدأ المثقفون يعرضون على المسرح المحاولات التمثيلية الاولى . وفعلا كانت التجارب المسرحية جادة وناضجة حتى بلغت ذروتها عام ١٩٣٨ حين تشكلت اول فرقة مسرحية تضم أكفأ المثقفين واقامت منذ ذلك الوقت دعائم المسرح العمارى الذى بدأ مسيرته الناجحة . وبدأ الوعي المسرحي يأخذ طريقه نحو التطور . واجتاحت المدينة آنذاك خصوبة فنية اثمرت انجح المسرحيات . فقد كانت المسرحيات التي تعرض . اجتماعية هادفة تطورت الى مسرح واقعي مثلت على خشبته أغلب المسرحيات الجريئة التي تعالج قضايا المجتمع والسياسة .. وتعتبر ثورة على الاستعمار الفرنسي في الجزائر والاستعمار البريطاني في العراق وحملة عنيفة ضد التقاليد والرجعية . كانت فرقة أنصار الفن التجربة الناجحة الاولى ثم اعقبتها (جمعية الطليعة) التي كانت الاكثر نضوجا من الاولى ، والاكثر تطورا . كانت الخطوط البيانية للحركة المسرحية في تصاعد مستمر فعرضت الدراما والتراجيديا الى جانب الكوميديا الهادفة .

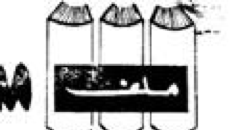
٢ – مراحل تطور الحركة المسرحية :

نلاحظ في خلال دراستنا هذه للحركة المسرحية في العمارة انه كان هناك صراع بين الفرق المسرحية كانت العروض المسرحية تقليدية في البداية لكنها كانت نواة للحركة المسرحية المتطورة .

ويمكننا ان نقسم مراحل الحركة المسرحية هنا الى أربعة مراحل .

– المرحلة الاولى – تبدأ في العشرينات حيث ظهرت لدى الرواد الاوائل بوادر نشوء الحركة المسرحية لغاية ١٩٣٨ م حيث تشكلت أول فرقة رسمية .

المرحلة الثانية – تبدأ من سنة ١٩٤٢ حين تشكلت



فرقة انصار الفن . لغاية انحلالها سنة ١٩٥٦ .

الرحلة الثالثة ـ تبدأ من سنة ١٩٥٦ . حين تاسست جمعية الطليعة لغاية سنة ١٩٦٣ حيث انحلت هذه الجمعية .

المرحلة الرابعة ـ ما بعد جمعية الطليعة

ـ كما وتضم الدراسة ـ

١ ـ الافلام المصرية والعراقية التي صورت في ضواحي العمارة .

٢ ـ الممثلون المصريون .

٣ ـ الفرق المصرية والبغدادية التي زارت العمارة .

٤ ـ فكرة موجزة عن الحركة المسرحية في العمارة .

المرحلة الاولى

بدات الحركة المسرحية في العشرينات . وكانت مقتصرة انذاك على النشاطات المدرسية فقط. وفي الثلاثينات بدأت الحركة المسرحية تتخذشكلا اخرواصبحت تضم بعض الهواة من الموظفين والمعلمين . وتشكلت عدة فرق مسرحية او (جماعات هواة) وقد ظهرت خلال هذه الفترة بوادر المنافسة على تشكيل الفرق المسرحية وتقديم بعض المسرحيات .

ولادة اول فرقة سنة ١٩٣٨

في الوقت الذي كانت المنافسة على اشدها بين الجماعات . كان المرحوم محمد صالح اسماعيل قد شكل جماعة مستقلة وقدم طلبا الى الجهات الرسمية سنة ١٩٣٨ لاجازة فرقة للتمثيل . وفعلا تشكلت الفرقة وقدمت عدة مسرحيات وانحلت :

جماعة انصار الفن

وخلال اربع سنوات اشتدت المنافسة حتى تمخضت عن تشكيل فرقة انصار الفن سنة ١٩٤٢ وظلت هذه الفرقة ثابتة الاقدام حتى سنة ١٩٥٦ حيث ترأسها المرحوم عيسى عبدالكريم . واعضاء الهيئة المؤسسة كل من المرحوم عبدالجليل العبيدي ـ عبود عبد الغفور ومنعم دواس ـ فاضل مغامس ـ عبدالكريم العبيدي ـ ابراهيم لفتة الحمادي ـ جبار محمد ـ جعفر اليابس ـ ابراهيم السديري ـ صبيح ملا طاهر ـ ذيبان عمارة الضيف .

عبدالواحد خلف ـ وسلمان جوهر . والتحق اخيرا جميل العرس . وياسين راشد السامرائي وانضم عدد كبير من الشباب وقدمت هذه الفرقة عدة مسرحيات أولها ـ (قاتل اخيه) وكان توزيع الادوار . كما يلي . المرحوم عيسى عبدالكريم بدور (المرابي) . عبود عبد الغفور بدور الوزير « شقيق كاسيو » وابراهيم لفته الحمادي بدور (كاسيو) . كما وعرضت مسرحية (ابن الصحراء) شارك في تمثيلها . عيسى عبدالكريم. ابراهيم لفتة الحمادي . عبود عبد الغفور والطفل « انذاك » ماجد شهاب الشبيب . ثم عرضت مسرحية (في سبيل التاج) ومسرحيات كوميدية اخرى وكان ابطال الادوار الكوميدية فيها جبار محمد وجميل العرس .

انحلت هذه الفرقة لفترة وجيزة حيث نافستها فرقة اخرى للهواة (بدون اسم) ترأسها خزعل الهاشمي وعبدالكريم عبدالجبار العبيدي بعد ان انشق هذا الاخير على الفرقة الاولى . وانضم عدد من الممثلين . وعرضوا مسرحيتي ـ في سبيل التاج ـ وقاتل اخيه ـ وانحلت هي الاخرى . ثم تشكلت فرقة اخرى للهواة « بدون اسم » يرأسها نعيم مسلم ـ والاعضاء المؤسسون خلف حنون ـ عزيز صحراوي . وانضم اليهم عبدالكريم العبيدي . وعرض هؤلاء مسرحية قاتل اخيه ايضا ومجموعة مسرحيات كوميدية . ومرة اخرى انحلت هذه الفرقة .

وعاودت فرقة انصار الفن أعمالها يترأسها المرحوم عيسى عبد الكريم ـ والاعضاء محمد صالح العبيدى ـ سعيد حسون ـ محسن خصاف ـ شاكر عبد اللطيف السامرائي ـ خالد نجم الزبيدي ـ حميد نجم الزبيدي. ناجي تقدي ـ صلاح حجازى ـ ودود احمد المسافر نعيم سليم خفيف . مؤيد السامرائي المرحوم عبد الجليل العبيدى والطفلين (آنذاك) باسم العرس وماجد شهاب الشبيب) وكان انشط أعضائها سليم عبد القادر السامرائي .

قدمت هذه الفرقة مسرحية «حمدان وفاشية الاسبان» (عطيل) ـ «في سبيل التاج» اخراج فاضل مغامس . اشراف المرحوم عيسى عبدالكريم ـ وابان الحرب العالمية الثانية توقفت الحركة المسرحية في العمارةلفترة محدودة وعاودت نشاطها وقدمت مجموعة من المسرحيات لغاية سنة ١٩٥٦ حيث انحلت

الجمعية الرائدة

بعد انحلال فرقة انصار الفن تأسست مباشرة جمعية الطليعة ترأسها المرحوم عيسى عبدالكريم والاعضاء سعيد حسون . محسن ملا خصاف . شاكر عبداللطيف السامرائي خالد نجم الزبيدي . حميد نجم الزبيدى . صلاح حجازى . ودود أحمد المسافر المرحوم عبدالجليل العبيدى . وعبدالشهيد اللامي .

وظلت هذه الجمعية تخوض النشاطات المسرحية بدون منافسة وتمكنت ان تبقى وتترسخ وتقوى وعرضت هذه الجمعية مسرحيات عديدة . وكانت تتمتع بشعبية كبيرة . وكان المرحوم عيسى عبدالكريم رجل يتمتع بشخصية فذة محترمة . خاض صراعا عنيفا من اجل ان يبقى الفن المسرحي والفنانين وحدة متكاملة غير خاضعة للانقسامات والمنافسة . اما المسرحيات التي قدمتها

جمعية الطليعة كما مدون في سجل القرارات كما يلي مع تاريخ القرار .

١ ـ مسرحية راس الشليلة	٦ـ٣ـ١٩٥٧
٢ ـ مسرحية جحا الفيلسوف الضاحك	٦ـ٣ـ١٩٥٧
٣ ـ مسرحية قسمتي	١ـ٦ـ١٩٥٧
٤ ـ مسرحية ثمن الحرية	٢٠ـ٩ـ١٩٥٧
٥ ـ مسرحية هذه أرضي أنا	١ـ٨ـ١٩٥٨
٦ ـ مسرحية ثورة العشرين	١٩ـ١٢ـ١٩٥٨
٧ ـ مسرحية ايراد ومصرف	١٩ـ١٢ـ١٩٥٨
٨ ـ مسرحية ماكو شغل	٣٠ـ١١ـ١٩٥٩
٩ ـ الغرفة المشتركة	٣٠ـ١١ـ١٩٥٩

في سنة ١٩٦٠ فقدت الحركة المسرحية في العمارة الرائد الاول للمسرح العماري الفقيد عيسى عبد الكريم على اثر مرض عضال اضطره السفر الى لندن لاجراء الفحوصات، ونعت جمعية الطليعة الفقيد وصدمت الحركة المسرحية وكافة المسرحيين والفنانين صدمة عنيفة وخسرت ذلك الانسان الذي كان اللولب الحي لتحريك الفنانين والسيطرة عليهم والاخذ بيدهم نحو خلق فن مسرحي جيد متكامل .

بعد وفاة الفقيد عيسى عبد الكريم ترأس الجمعية سعيد حسون وقد صمم اعضاء الجمعية المضي على الاسلوب الذي نهجه الفقيد عيسى عبد الكريم فاعيد تشكيل اعضاء للجمعية برئاسة سعيد حسون ، وعضوية كل من محسن ملا خصاف ، زاهر الفهد وليد طه العبيدي ، احمد جيبون، عبد المنعم المسافر ، محمود الانصاري صلاح حجازي ، نعيم مسلم ، وابراهيم موسى غزال . استمرت الجمعية على تقديم النشاطات بعد وفاة الفقيد عيسى عبد الكريم وقدمت المسرحيات التالية مع التاريخ واسماء الممثلين ازاء كل منها

١ ـ تخليدا لذكرى الفقيد عيسى فقد عرضت الجمعية مسرحية قسمتي من تاليف الفقيد عيسى وهي اضخم مسرحية حشدت لها طاقات هائلة من اجل اخراجها وتمثيلها بشكل جيد ، اخرجها سعيد حسون ، مثل ادوارها ، صلاح حجازي ابراهيم لفتة الحمادي زاهر الفهد علي حسين عباس سعيد حسون وغيرهم .

٢ ـ مسرحية عدالة الله ١٠/١١/١٩٦١ تاليف يوسف وهبي اخراج وتمثيل زاهر الفهد اشترك في التمثيل علي حسين عباس والطفل (مؤيد المسافر)

٣ ـ مسرحية ثورة العشرين ١٠ /١١/١٩٦١ تاليف الفقيد عيسى عبد الكريم اخراج زاهر الفهد . تمثيل، أبراهيم موسى غزال ، وليد طه العبيدي ، نوري رسن طه داود الباجه‌چي ، عبد الله فليح الراشد محمد حميد الهندي .

٤ ـ مسرحية ماكو نصيب ٢٩/١٢/١٩٦١ تاليف الفقيد عيسى عبد الكريم اخراج أبراهيم موسى غزال تمثيل وليد طه العبيدي ـ سعيد حسون . عبدالله فليح الراشد ، مؤيد المسافر زاهر الفهد .

٥ ـ مسرحية شعواط ٣ ـ ٢٩/١٢/١٩٦١ تاليف واخراج وتمثيل سعيد حسون اشترك في التمثيل زاهر الفهد ، أبراهيم موسى غزال ابراهيم لفتة الحمادي

٦ ـ مسرحية ابو عبوسي ٢٩/١٢/١٩٦١ تاليف واخراج وتمثيل زاهر الفهد اشترك في التمثيل عبد الله فليح الراشد ، مؤيد المسافر علي حسين عباس سعيد حسون

٧ ـ مسرحية مزين سوك العجم ٢٩/١٢/١٩٦١ تاليف أبراهيم موسى غزال اخراج وتمثيل زاهر الفهد اشترك في التمثيل وليد طه العبيدي، عبدالله فليح الراشد، مؤيد المسافر ،ابراهيم موسى غزال ، طه داود الباجه‌چي .

٨ ـ مسرحية فوال ٦/١/١٩٦٢ تاليف واخراج وتمثيل ابراهيم موسى غزال ، اشترك معه في التمثيل ابراهيم لفتة الحمادي ، احمد الانصاري

٩ ـ مسرحية ارحموني ٦/١/١٩٦٢ تاليف زاهر الفهد تمثيل وليد طه العبيدي عبد الله فليح الراشد ابراهيم الكتاني محمد حسين عبدالكريم انور حميد الهندي .

١٠ ـ مسرحية من ليالي المأمون او الفيلسوف الكندي ٨/١١/١٩٦٢ تاليف ناصر السعد اخراج وتمثيل زاهر الفهد شارك في التمثيل وليد طه العبيدي عبد الله ياسين الصباح عبد الله فليح الراشد ، كاظم فندي ومحمد المهندي .

بعد تقديم هذه المسرحيات التي عرضتها جمعية الطليعة والتي عاشت خلالها عهدا مزدهرا تمكنت ان تعاصر الحركة الفنية العالمية وتصبح اكثر انفتاحا ونضوجا مما كانت عليه ، انحلت هذه الجمعية في سنة ١٩٦٣ . وكانت آخر هيئة ادارية تقود الحركة المسرحية في جمعية الطليعة مكونة حسب ما جاء بانتخابات جمعية الطليعة بتاريخ ٢٥ /١٠/١٩٦٢ ، وكما مدون في سجل القرارات كما يلي

١ ـ السيد سعيد حسون ـ الرئيس
٢ ـ السيد زاهر الفهد ـ السكرتير
٣ ـ السيد وليد طه العبيدي ـ المدير
٤ ـ السيد محمد حسين عبد الكريم ـ المحاسب
٥ ـ السيد نعيم مسلم المحمود ـ عضو
٦ ـ السيد ابراهيم الرحماني ـ عضو
٧ ـ السيد ابراهيم الكتاني ـ عضو

وتم تصفية جمعية الطليعة واستولي على اثاثها ومحتوياتها وماليتها ومكتبتها وهكذا اسدل الستار نهائيا على الحركة المسرحية الرائدة في العمارة بعد ان

قطعت شوطا بعيدا في مضمار الادب والفكر وروائع المسرح العراقي والعربي التي لها مساس بواقع مجتمعنا وتطلعاته، وانفتاحه على اداب العالم الخارجي وفنونه فقدمت الفرق المتتابعة بما فيها الفرق المتنافسة وفرقة انصار الفن . وجمعية الطليعة ، والتي دونت قسم منها في سجلات القرارات كما يلي:

١ ـ قاتل اخيه ـ ٢ ـ عطيل ـ ٣ ـ في سبيل التاج ٤ ـ ابن الصحراء ـ ٥ ـ حمدان وفاشية الاسبان ٦ ـ ثورة العشرين ـ ٧ ـ اقبض من دبش ـ ٨ ـ ثمن الحرية ٩ ـ الدم ـ ١٠ ـ جحا الفيلسوف الضاحك ـ ١١ ـ رأس الشليلة ـ ١٢ ـ قسمتي ـ ١٣ ـ هذه ارضي انا ١٤ ـ ضحية الشرف ـ ١٥ ـ القادسية ـ ١٦ ـ هاملت ١٧ ـ مثلنا الاعلى ـ ١٨ ـ عنتر وعبلة ـ ١٩ ـ المجنون ٢٠ ـ فلوس الدوة ـ ٢١ ـ ايراد ومصرف ـ ٢٢ ـ ماكو شغل ـ ٢٣ ـ الغرفة المشتركة ـ ٢٤ ـ عدالة الله ٢٥ ـ من ليالي المأمون أو الفيلسوف الكندي ـ ٢٦ ـ ماكو نصيب ـ ٢٧ ـ شعواط ـ ٢٨ ـ فوال ـ ٢٩ ـ ابو عبوسي ـ ٣٠ ـ مزين سوك العجم ـ ٣١ ـ ارحموني ٣٢ ـ شلون بت ـ ٣٣ ـ تؤمر بك ـ

مرحلة ما بعد جمعية الطليعة

بعد جمعية الطليعة بقيت الحركة المسرحية مقتصرة على النشاطات المدرسية فقط وعلى المستوى الطلابي .

وقامت عدة محاولات لتشكيل فرقة للتمثيل، واتصل وليد طه العبيدي بكل من سعيد حسون ـ زاهر الفهد فاضل السوداني ـ فاضل خليل وغيرهم وعلى فترات متعاقبة ولكن كل هذه المحاولات ذهبت ادراج الرياح ، ومنذ سنة ١٩٦٣ لغاية سنة ١٩٦٧ بقيت الحركة المسرحية مشلولة تماما .

بعد حرب الخامس من حزيران بدأت ظاهرة تطور الوعي الفكري . وبدأ الشباب من جديد يبذلون كل طاقاتهم من اجل القضية الانسانية في فلسطين وبدأ التحرك الفكري يشتد ويقوى لدى الشباب ، وحفل الموسم المسرحي لعام ٦٨ ـ ١٩٦٩ بمجموعة مسرحيات حول فلسطين وتشكلت فرقة فتح للتمثيل وعرضت مسرحية الصليب تاليف محمد العفيفي ، اخراج عبد الجبار حسن .

ومما يثير الانتباه ان الحركة المسرحية بعد ان ظلت طوال عمرها تعاني فقدان العنصر النسائي نرى انه برز فجاة وفي مسرحية واحدة خمس فتيات ساهمن في هذه المسرحية ـ وهن ـ كريمة حميد ـ عدنة عبد الرزاق ـ كوكب قالم ـ ربيعة سيد محمد وفاطمة سيد حسن . وفي نفس الحفل قدمت فرقة فتح مسرحية (راح اتعلم بالمله) . بعد تقديم هاتين المسرحيتين انحلت هذه الفرقة وتشكلت فرقة جديدة اخرى . هي (فرقة الف ليلة وليلة) قوامها وليد طه العبيدي وعزيز حسن الحداد وآخرون ولم تقدم هذه الفرقة سوى مسرحية (غبار الزمن) تأليف عبد الصاحب محمد ابراهيم . ولم تدم طويلا فانحلت هذه الفرقة ايضا .

بعد فترة وجيزة عقد اجتماع كبير ضم كافة الفنانين والمثقفين حول تحديد موقف الفنانين من الحركة المسرحية فطرح البعض فكرة تشكيل فرقة تضم الفنانين من المعلمين والموظفين والاستفادة من المواهب التي صقلتها تجارب السنين السابقة ـ وكنت انا من انصار هذه الفكرة ـ ولكن انشق فريق اخر واكد ضرورة تشكيل فرقة تابعة لمديرية التربية . باعتبار ان مديرية التربية دائرة رسمية وبامكانها تحويل الحركة المسرحية . وانتصر الفريق الاخير وتم تشكيل الفرقة وسميت (فرقة الطليعة) احياء لذكرى جمعية الطليعة وما قدمته من اعمال رائدة خلال سنوات طويلة واختارت هذه الفرقة مسرحية (ايام زمان) تأليف الكاتب الروسي (كوكول) تعريق عبد الخالق جودت ـ تمثيل الرواد الاوائل للحركة المسرحية، وهم سعيد حسون وليد طه العبيدي ابراهيم لفتة الحمادي صلاح حجازي . وغيرهم اخراج عماد مهتم يحيى . ومسرحية (النهر) تأليف عماد مهتم يحيى مهداة الى الشهيد الفلسطيني (عمر السلطي) صديق المؤلف .

ومما يجدر ذكره ان بهنام وديع اوغسطين اخرج عدة مسرحيات من الادب العالمي هي تاجر البندقية ـ هوراس ـ طبيب بالرغم منه . وغيرها وقد حشد لاعماله جهودا ضخمة واتبع فيها اسلوب [بريخت] .

وكذلك اغنى علي حسين مسرح العمارة بعدد هائل من المسرحيات التي قام باخراجها وتمثيلها طوال سنين عديدة .

كما وساهم كل من قاسم مشكل وجميل جبار باخراج وتمثيل العديد من المسرحيات اهمها ـ الريض ـ فدائيون ـ ايام زمان ـ فوك النخل واويه ـ الخيط تاجر البندقية ـ شعب لن يموت ـ تميدن ـ ملا كشكول ـ الصحراء ـ ماكو شغل .

استمرت فرقة الطليعة العائدة لمديرية التربية في تقديم المسرحيات والاوبريتات ، والجدير بالذكر ان هذه الفرقة بذلت جهودا كبيرة من اجل تقديم اوبريت (يولدون من جديد) من تاليف نعمة مطر العلاف . اخراج رضا جابر ـ قام برسم الديكورات الفنان احمد امين . لحن موسيقى الفصل الاول احمد امين ولحن موسيقى الفصل الثاني ابراهيم الكناني ولحن موسيقى الفصل الثالث كاظم فندي . ويعتبر هذا الاوبريت تجربة ناجحة ناضجة في مضمار هذا الفن الذي يعرض لاول مرة في العمارة بعد ان حشدت له امكانيات هائلة . واستمر عرض الاوبريت عشرة ايام وعرض مرة ثانية بعد شهرين . وكان الجمهور يتهافت على مشاهدة الاوبريت بشكل لم يسبق

له مثيل وقد حضر العرض الثاني الاستاذ حقي الشبلي واشاد بهذا العمل الهائل .

اما الاوبريت الثاني (كل ليالينا كمر) تاليف نعمة مطر العلاف . اخراج كاظم جبر . ساهم في رسم الديكورات ، احمد امين وعبد الامير حليحل . لحن موسيقى الفصل الاول هاني احمد ولحن موسيقى الفصل الثاني أحمد أمين ولحن موسيقى الفصل الثالث كاظم فندي .. وفي هذا الاوبريت بذلت جهود من أجل المحافظة على فن الاوبريت وتطوره ونجح كل من المؤلف والمخرج،والموسيقى والانارة في تكوين التشكيلات الفنية ورصه ، الحركة والكلمة واللحن ، ويعتبرهذا العمل الفني التجربه الاكثر نجاحا ونضوجا من الاولى ، وقد عرض من على شاشة تلفزيون البصره

اخر النتاجات

بدات ظاهرة جديدة في مجال العمل المسرحي منا وهي تقليد المسرحيات التي تعرضها فرق بغداد . فالمخرج أما انيحضر شخصيا احدىالمسرحيات هناك اوان يشاهدها من شاشة تلفزيون البصرة ، ويعود ليقدمها على مسرح العمارة . وتعتبر النتاجات المدرسية كدليل على ذلك مثل مسرحيه البيت الجديد ـ حفار القبور ـ هزي تمر يا نخلة ـ ... الخ

اما آخر النتاجات المسرحية فيما يخص الحركة المسرحية فهي كما يلي مع تاريخ تقديمها .

١ ـ مسرحيه البيت الجديد	١٩٧١/٣/٢٨
٢ ـ مسرحيه طريق الفداء	١٩٧١/٤/١٧
٣ ـ مسرحية الدنيا تغيرت	١٩٧١/٤/١٧
٤ ـ مسرحية حفار القبور	١٩٧١/٤/٢٦
٥ ـ مسرحية اكبادنا	١٩٧١/٥/٢
٦ ـ مسرحية الضحايا	١٩٧١/٥/٤
٧ ـ مسرحية عودة الى الصواب	١٩٧١/٥/٤

٩ ـ وقدم صغار (روضة الاطفال) حفلة مثلوا فيها مسرحية وصية ام لاطفالها او (سمره وسميران) تاليف السيدة وفيقة البدراوي اخراج علي حسين عباس اشراف السيدة كريمة رشيد الشيخلي

الحركة الفنيه

لغرض ربط الحركة الفنية ، نعود الى فترة زمنية محدودة لنرى ان هناك أحداثا فنية أخرى تقع في مدينة العمارة وضواحيها .

ففي اواخر سنة ١٩٢٨ قدمت الى العمارة الفرقة التمثيليه الوطنية يرأسها الاستاذ حقي الشبلي وكان اعضاؤها آنذاك ـ احمد حقي الحلي ـ عبدالمجيد الخطيب ـ عثمان الشيخ سعيد . صبري الذويبي ـ ناصر عوني ، فاضل عباس ، محي الدين محمد ـ عبد الله العزاوي ـ سليم بطي ، عزيز علي ، الياهو سميره ـ فوزي الامين ـ حسقيل قطان ـ اوكست مرمرچي ـ عزت دانو ـ زهدي عمي ، ابراهيم عبد اللطيف ، لويس ناصر . عبد اللطيف داود عزت عوني ـ يوسف النقاش ـ نور الدين المصري، نديم محمود ـ عبد الهادي صالح ـ مديحة سعيد ، عبد المنعم الدروبي ، وعبد الحميد الدروبي

وفي سنه ١٦٣٠ زارت العمارة فرقه فاطمه رشدي المصريه يصحبها زوجها عزيز عيد وبشارة واكيم وغيرهم من الفنانين المصريين وقدموا مسرحيتين على مسرح مدرسه السنية وقد رافق هذه الفرقه الاستاذ حقي الشبلي .

وفي سنة ١٩٤٨ زار العمارة المرحوم سراج منير ، والممثلة كوكا ، وصلاح ابو سيف . وحلمي رفله . وفاخر فاخر وغيرهم لتمثيل فيلم (مغامرات عنتر وعبلة) وقد صور العمل في منطقه (الخرابة) الواقعة في مقاطعة السيد مصطفى السيد محمود ـ في ناحية المشرح وصورت لقطات من على تل (عنتر) في منطقة العنترية . وشارك في الفيلم عشيرة العبوسيين القاطنين في تلك المنطقة . وكانت بعض اللقطات تصور هجوم جيوش عنترة بن شداد على جيوش الرومان وتحرير العرب الاسرى من قيودهم .

ومن الذكريات التي يحملها المرحوم سراج منير ورفاقه انه عاش في العمارة فترة جميلة حيث اقيمت حفلات راقصة عرضت فيها الراقصة الغجرية (بتة) والغجري (عيسى) عدة رقصات واغان ريفية .

خلال فترة مكوث الفنانين المصريين تطورت اواصر الصداقة بين اعضاء فرقة أنصار الفن والممثلين المصريين. فكانوا يتجولون في شوارع العمارة وبساتينها ، وعرض كل من سراج منير ، وصلاح ابو سيف ، مساعداتهم والتعاون مع انصار الفن والفرق المصرية الاخرى فشكرهم أعضاء انصار الفن وأكدوا لهم ان المستوى المسرحي في العمارة عال جدا يفوق مستوى الفرق المصرية نظرا لوجود العناصر المثقفة ولانهم اي انصار الفن قدموا أشهر المسرحيات العالمية والشعبية والعربية التاريخية وبمستوى جيد وأن الفرقة تعتمد على نفسها بالدرجة الاولى ، واكد صلاح ابو سيف وسراج منير خلال حديث في نزهة ببعض البساتين ان الحركة المسرحية في العمارة ستفوق الحركة المصرية وتكون العمارة من المدن الاوائل من العالم العربي تساهم في استمرار وتطور الحركة المسرحية .

كانت هذه المقولة من المرحوم سراج منير وصلاح ابو سيف حقيقة واقعة اذ تعبر عن طبيعة العمل المسرحي آنذاك فيما لو استمرت وتطورت الحركة المسرحية) وقد حضر الفنانون المصريون العديد من البروفات التي عرضها انصار الفن .

كما وشاركت جمعية الطليعة في تمثيل فيلم « نعيمة» الذي صور في أهوار الكسارة من قضاء قلعة صالح وكان الدور الرئيس لسلمان جوهر ـ احد الرواد الاوائل

للحركة المسرحية في العمارة والذي كان (محاسب فرقة انصار الفن) كما شارك في تمثيل الفلم توفيق لازم احد العاملين في فرقة انصار الفن – سابقا – وسعيد حسون رئيس جمعية الطليعة . وعبدالله فليح عضو جمعيـــة الطليعة وجميل العرس الممثل الكوميدي للحركة المسرحية في العمارة كما وشارك في الفلم عربية توفيق لازم –خونه عبدالرحمن – وزكية دواس شقيقـــة عبدالمنعم دواس أحد مؤسسي فرقة انصار الفن .

فكرة موجزة عن الحركة الفنية

من خلال رصدنا للحركة المسرحية هنا نـــرى ان المسرح بدا بعمر مبكر اذا علمنا ان تاريخ تاسيس المدينة يرجع الى سنة ١٨٦١ . ومنذ تاسيسها تعرضت لظروف واحداث مهمة . فكانت تشارك مدن العراق في وقوعها تحت السيطرة العثمانية .

تم شهدت الحرب العالمية الاولى حيث تم احتلالها يوم ٢ حزيران سنة ١٩١٥ من قبل الجيوش البريطانية. وانسحب الجيوش التركية بعد معارك حربية داميـــة وانتشرت الجيوش الانكليزية والهندية داخل العمـــارة واتخذو لهم مواقع وسيطروا سيطرة تامة على كافـــة شوارع المدينة ومرافقها واثناء فترة الاحتلال البريطاني اصبح حكم مدينة العمارة الانكليز كمستشارين في عهد الانتداب . هم كل من .

١ – القائد العام والوكيل السياسي الاول السير برسي كوكس

٢ – مساعد القائد العام الكولونيل لجمن .

٣ – الميجر مكنزي –٤– الميجر مارس –٥– المستر فلبي –٦– الكولونيل آسنن – ٧ – الميجـــر بول ٨ – المستر كاردن وبعد زوال الانتداب بدخول العراق عصبة الامم المتحدة فقد ارتفعت الاستشـــارة البريطانية من هذا اللواء اسميا وانحصرت في بغداد حيث مثلها كل من – الكولونيل الكود نواليس . فالميجر ادمونس وغيرهما .

تعتبر هذه الفترة من اعقد الفترات التي يمر بهـا العراق في بداية القرن العشرين . وتم الحجر على كـل الحريات واسر زهاء ١٧٧٣ من الجيوش العراقية والتركية وقد قاوم أهالي العمارة الانكليز مقاومة عنيفة ولكـــن قوة السلاح المتوفرة لدى الانكليز كانت اقوى من المقاومة الشعبية للاهالي العزل من السلاح .

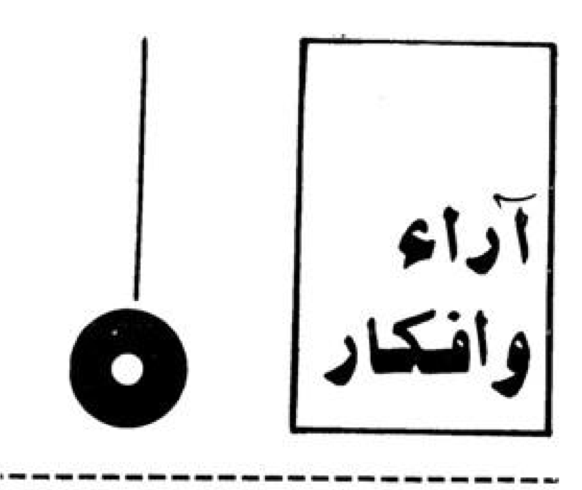
نشأ المسرح في هـــذه الظـــروف القاســـية نظرا لما كانت الثقافة تعاني من ضغط الاستعمار ومحاولتـــه القضاء على كل اثر للحضارة . كما كانت الافكار الرجعية العربية تحارب وتسخر من المثقفين والفنانين . فضـــلا عن الترسبات الثقيلة التي خلفها العهد العثماني المتمثل بالجهل والتخلف كما كانت الحركة المسرحية تفتقـــد « الحرية » باعتبار ان حرية التعبير من أهم مميزات نجاح واستمرارية الحركة المسرحية وتطورها . بدأ مسرحنا من نقطة الصفر حين لم تكن هناك تجربة تسبق تشكيل هذه الفرق . ولم يكن مخرج محترف . أو مؤلف – او ممثل بل كان عمر التجربة قصيرا جدا وبالطبع لم تكن المسرحية تتخذ ذلك القالب الناضج لتقدم للجمهـــور عملا مسرحيا ناجحا مئة بالمئة ومع ذلك كان الجمهـــور وبروح بداتية فطرية يستجيب للمسرحية باعتبارهـــا تعرض احداثا وقصص ممتعة فالجمهور نفسه وكذلـك الممثل ربما لم ينتبه الى جودة الحوار اوالتمثيل او عدمه المهم ان يشاهد الجمهور عملا مسرحيا ممتعا شيقا فضلا عن ان للاخراج أهمية كبرى في تسلسل حوادث الروايـة وعناصر التشويق . وكان الفقيد عيسى عبدالكريم يجيد بفطرته وذكائه واعتمادا على ثقافته الذاتية اخراج المسرحية بحيث تتقلص نقاط الضعف وتكاد لا تظهر .

هكذا كان يتجاوب الجمهور مع مسرحه رغم العثـــرات والصعوبات الكثيرة التي يلاقيها الفنانون والفنيون .

ثمة قضية أخرى تبرز من خلال رصدنا لمرحلـــة نشوء المسرح هنا والذي يثير الانتباه والتســـاؤل ، ان الحركة المسرحية بدأت تتخذ اسلوب اخذ وعطـــاء ففي الثلاثينات نلاحظ ان الجماعات تلتئم وتقدم باكورة نتاجاتها المسرحية ثم تتفكك . ومن خلال نظرتنا لواقـــع نشـــوء الحركة المسرحية نرى ان ظاهرة ذلك العجز والتفكـــك يعود الى افتقار الجماعات للمبالغ التي تؤمن استمرارية الفرقة .

هناك عوامل أخرى كثيرة ساهمت في خلق صراع ومنافسة حول تشكيل الفرق أهمها . الطموح الذي تغلغل في افكار شباب تلك الحقبة التاريخية والتطلع الواعـــي لواقع الفترة الحضارية التي فرضت نفسها . ولم يبـــق أمام الشباب سوى مواجهة الاحداث بجرأة وصلابـــة . وفعلا كانت حركتنا المسرحية تجربة شقت طريقهـــا نحو التكامل والنجاح منذ البداية . نلاحظ ذلك بالمقارنة مع بداية المسرح المصري . كان هذا المسرح مرتجلا اكثر منه عمليا . فهو يعتمد على التطريب . ويعـــرض حفلة راقصة ووصلة غنائية في تمثيليـــة شـــعرية تقليـــدية غير ناضجة احيانا او مقتبســـة من بعض المســـرحيات الاجنبية . وبدا ذلك واضحا حينما جاءت الى العمـــارة الفرقة المصرية التي ترأستها فاطمة رشدي وقدمت عدة رقصات واغان خلال الفصل الاول والثاني والثالث في احدى المسرحيات . في حين بدأ مســـرحنا بتقديم المســـرحيات العالمية والعربية مباشرة . اي ان مسرحنا دخل الى حركة مسرحية فعلية وحافظ على مميزات المســـرح واصوله منذ البداية ووضع له ركائز واسسا ولم ينخفض الى مستوى الطرب والرقص والغناء بل كانت اول تجربة في مسرحنا هي تقديم مســـرحيات من الادب العالمي مثل قاتل اخيه – عطيل – ثمن الحريـــة ... الخ .

وتمكن مسرحنا ان يلتقي مع التطور الحضاري المعاصر .



الفن وشباك التذاكر

غازي العبادي

دأبت فرقة المسرح الفني الحديث على ان تبـدأ موسمها المسرحي بعمل ما يثير نقاشا بقدرما يجـذب الجمهور الى شباك التذاكر . واكاد اجزم انها الفرقـة الوحيدة عندنا التي وضعت نصب عينيها تحقيق هذين الهدفين وخاصة في الاونة الاخيرة ، وذلك بعد ان وطدت لنفسها مركزا قويا بين الفرق الفنية الاخرى التي لـم تستطع مجاراتها لافتقارها للامكانات والعناصر الفنية ، بل ربما لافتقارها للامكانات المادية المتوفرة لفرقـة المسرح الفني الحديث ، ذات التاريخ الطويل . ورغـم ان مسالة شباك التذاكر حق مشروع ومبرر لاية فرقة ، الا انه يجب ان لا يتم على حساب الفن او سمعة الفرقة نفسها او تاريخها او عناصرها .. كما ليس من الضروري ان يظهر السيد يوسف العاني او غيره ، بنفس الـدور تقريبا ، نفس الشخصية ونفس الحركات لا لغرض فني على الاطلاق بل لمجرد جذب المتفرجين اكثر فاكثر ثـم هيا ايها الاعزاء انتهت الحفلة !!

من اول وهلة يلاحظ من يتتبع نشاطات فرقـة المسرح الفني الحديث ، بانها غير موفقـة في عـرضها الموسم الحالي . حيث بدأ هابطا بشكل فاجـع وغير مبرر على الاطلاق ! / انا هنا لا اتحدث عن قضية شباك التذاكر !!) رغم كل الجهد المبذول لانجـاح هـذه العروض .. لماذا اذن هذا الهبوط ؟ وثانية قاتل الله من اوجد شباك التذاكر !!

ولا شك ان من شاهد المفتاح والنخلة والجيران والرجل الذي صار كلبا ، وحكاية صديقنا ، والخرابة والشريعة ، ليحار حقا امام هذه الظاهرة الجديدة التي شملت الفرقة الصديقة ، واعني بها ظاهرة العمل من اجل شباك التذاكر وليس الفن !! وسأقول لكم كيف؟

ان المسرحيات الثلاث المقدمة تتفاوت من ناحيـة الحجم والشخصيات والمنابع فمن الارجنتين الى بلغاريا الى روسيا القيصرية . كلها مكرسة لافهام متفرج عراقي! المسرحيات الثلاث مرتبطة بخيط واحد قد لا يلتفت اليه احد لاول مرة ، هذا الخيط هو ذلـك الانسان الصغير المسحوق ، انسان المجتمع الرأسمالي اللا اخلاقي ، اللا انساني ! وقد رأينا نموذج هذا الانسان في مسرحيتي (دراكوز) نفسه السابقتين قدمتهما الفرقة ذاتها واعني بهما ـ حكاية الرجل الذي صار كلبا ـ وحكاية صديقنا بانشيتو) باسلوب متميز ورائع . وبدون شـك ان الاصرار على تمثيل (مرض اسنان) او وجع اسـنان بالاصح ـ والتي هي اضعف الحلقات لدى هذا الكاتب خطا كبير كان من الممكن اجتنابه . فرغم الجهد الواضح الذي بذله الممثلون لم يكونوا قادرين على رنعهـا او جعلنا نشارك الابطال مأساتهم . لان هـذه الصـورة مالوفة ويومية واعتيادية وكلنا ، بلا استثناء ، نعيشها بشكل او بآخر . انا شخصيا لا ادري ما هي مبررات احتكار (دراكوز) بالذات ؟ الكون الفرقة تملك النسخة الوحيدة من مسرحياته .؟ اعتقد ذلك !

اما الخطأ الثاني للفرقة ـ من وجهة نظري كمتفرج ـ وقد أكون على خطأ ـ فهو تقـديم مسرحية لويش ؟ شلون ؟ المن ؟ المعرقة عن مسرحية الكاتب البلغـاري خايتوف .

ـ الدروب ـ كما ذكرت الفرقة . واظن ان الفرقـة اختارت المسرحية لسببين ! ١ ـ بوجود شـخصيـة الركاع ـ المناسبة للاستاذ يوسف العاني . و ٢ ـ انها تتحدث عن موضوع مباشرهو موضوع الاحتكـارات الكبرى وعلاقتها بالانسان الصغير . الذي سيقوم الفنان يوسف العاني بدوره !! وهنا ـ الذكاء ـ حيث القضية تقود المشاهدين الى ... شباك التذاكر ! اما الفن ؟...

وكما يخيل الي ان الصديق يوسف العاني قـد احتكر ـ لنفسه دورا معينا في نتاجات الفرقة . هـو دور (البلياتشو) والا فاي ذكي ، يستطيع ان يجد الفرق في دوره الجديد هـذا ـ دور الركـاع ودوره في الخرابة ـ خبالو العربنجي ؟؟ أين هو الفـرق بين الشخصيتين ؟ وكذلك لا يغيبن عن البال دور دعبـول البلام في الشريعة ؟ ؟

الحقيقة ان اصطناع السذاجة والعفوية واسلوب خذوا الوعي من افواه المجانين وخاصة في المسرح لـن يؤدي دائما الى ايصال الحقيقة للناس ، وهذا مافات

الفرقة مع الاسف • فالضحك ليس كل شيء في المسرح ايضا رغم اهميته ودوره ! ولكن في عصر التركزات الاحتكارية والشركات الكبرى يبدو من باب الضحك على الذقون هذا الاهتمام غير الوارد الذي ابدته المؤسسة الكبرى بهذا الرجل البسيط ـ عامل الخير • اقصد الركاع • فاذا انطبق هذا الواقع على فترة معينة من اوضاع بلغاريا ـ اذا آمنا بمعقولية الحدث ، فلا اظنه ينطبق على واقع الحال في بلادنا حتى وان استلهمنا تجربة مجلس الاعمار في العهد الملكي المقبور • اما اذا كان يراد به الرمز فسأجمع اوراقي واعتذر كما قال نزار قباني ! ان الاستاذ العاني قد اعد نص هذه المسرحية تماما كما يفصل الخياط ، البدلة لنفسه • اي اعد الدور لنفسه بحيث يبدو مهلهلا فضفاضا لو تقمصه واحد غيره ، لانه يبدو غير مناسبا • ومن هنا الذكاء ثانية !!

بدون شك ، ان لدى جمهور المسرح العراقي المتواضع يقينا بان الفنان ، الصديق يوسف العاني ـ لا يستطيع ان يظهر على المسرح الا بهذه الصورة • • صورة الشخصية الصغيرة المسحوقة ، المرحة الطيبة ، المتفائلة ، الواعية لحقائق الحياة ـ مثال ! خبالو ـ الركاع ـ البلام •• الخ •• ولهذا السبب بالذات جاء دوره هذه المرة مكررا ، باردا ، دون المستوى المؤثر • وبالعكس مما ظهر فيه زميلاه ، السيدان سامي السراج وروميو يوسف • والبقية • وهكذا بدا الرمز الذي أريد به ان يكون واقعا وقريبا من الحياة ، رمز الصراع الرأسمالي ضد الخصوم مهما اختلفت درجة خطورتهم ، بدا لنا مثاليا وكوميديا جدا وما ابعده عن الواقع والحياة معا ••

اما النتاج الثالث ، اغنية التم ـ فهي ايضا تستحق وقفة طويلة •• فهي مقطوعة حزينة لممثل عجوز ثمل ، في آخر لحظة له في الحياة • هذا العجوز يعاني الوحدة والالم والاحساس العظيم بالمأساة باقتراب الموت بعد كل تلك الحياة الحافلة بالعطاء • فبعد ان أدخل الفرح والبهجة والامل وحتى الالم الخلاق في نفوس الناس لاكثر من أربعين عاما ها هو ينازع وحيدا ؟

تخلى عنه الجميع حتى خادم المسرح ؟ بتروشكا • لم يكن للفنان العظيم ، الا ان يغني أغنيته الاخيرة ويسلم الروح • وهذا ما فعله فاسيلي فاسيلفتش سفيتلو فيدوف في اخر دور له في الحياة • والسؤال هل احسسنا بالم هذا الانسان ؟ هل اوصلنا الصديق سامي عبد الحميد الى تلك اللحظة من التوهج والاتحاد ؟ ابدا •• كان التمثيل باردا • وكنت اشعر بالبرودة • (ربما القاعة؟) واضح لنا لم تكن هناك علاقة ما تربطنا بهذا الرجل الذي ينازع فوق منصة المسرح : لم نتعاطف معه ؟ لماذا ؟ ما زلت اتساءل !!

واضح ان الاستاذ سامي كان ـ يمثل ـ فقط لم يكن يعيش لحظات النزع الاخيرة لهذا البائس • المتعب الى حد العظام • كان سامي قويا ، عنيفا ، حركا اكثر من اللازم • ولم يكن التعب الذي عاناه العجوز فاسيلي لاربعين سنة باديا عليه ومن هنا جاء البرد الذي احسسته كما احسه سواي • انا لا ازعم لنفسي انني اتذكر الان دور سامي عبد الحميد لنفس الشخصية قبل ١٥ عاما• الا انني تساءلت عن السلم والعجلة اللتين اختفيتا من الديكور ! والخلاصة حبذا لو ان هذا الدور اسند لعنصر اخر من ممثلي الفرقة ، مثلا خليل شوقي او عبد الواحد طه او حتى يوسف العاني نفسه او عبد الجبار عباس لكان التوفيق اكبر • هذه ملاحظات قد ابدو فيها متجنيا من وجهة نظر اخرى ، الا انني اتمسك بها الى حد الدفاع عنها اذ ان رائدنا من ورائها الفات نظر الفرقة الصديقة الى واقعها الجديد ، وهي التي اغنت المسرح العراقي بالروائع طوال عشرين عاما وما زالت !

كلكامش بين الملحمة والمسرحية

نقد علي مزاحم عباس

تبرز بين اونة واخرى على سطح التاليف المسرحي العراقي ظاهرة صحية ومشروعة ، ظاهرة الاستفادة من التراث بجوانبه الاسطورية والتاريخية والفلكلورية لتقديم رموز وشخوص ودلالات فكرية • ولا ينفرد أدبنا المسرحي بهذه الظاهرة • فالادب العالمي اقترف الكثير من هذا الكنز الثري • فولدت اعمال تنبض بالحياة والاصالة والواقعية ، كما ولدت اعمال شوهاء وظلامية • فاسبغ كل كاتب رؤياه وتفسيره وما شغلت ذهنه من مشكلات باسلوبه الخاص •

وبدأ مسرحنا يتهيأ لقطع الخطوة الاولى في مسيرة التعامل مع التراث • فتفاوتت ألقيمة الفكرية والصياغة المعمارية لتفاوت الكتاب في الثقافة والوعي والرؤيا والقابلية •• وابراز الاعمال التي ظهر عليها تأثير التراث والتأثر به بعض أعمال الفنان طه سالم ك (طنطل والكورة

وقرندل) والفنان يوسف العاني ك (المفتاح) والفنان قاسم محمد ك (طير السعد وولاية وبعير) والفنان عادل كاظم ك (الطوفان وتموز يقرع الناقوس والخيط والحصار) .

والتعامل مع التراث يفترض أن يكون المتعامل مقتدرا على تطويع المضمون لعملية الخلق المسرحي بشكل منفرد ومتميز وديناميكي ، ويضمنه تفسيرا ملائما لروح العصر وما يجيش بـه مـن معضلات .. سأحاول عبر مسرحية (خلود كلكامش) تلمس الطريق لأرى ان كان صوت مؤلفها الاستاذ كامل الشاهدي قد طغى على صوت الملحمة درة ادبنـا القديم وما اذا كان قد افلح في تجاوزها .. وهي التي عالجت قضية فلسفية ذات بعد شمولي شغلت الفكر الانساني منذ زمن بعيد ..قضية الحياة والموت والصراع بين الوجود والزوال .. فمثلت بحق التراجيديا الانسانية الازلية(١) كما تزخر بصور رائعة لمواضيع انسانية أزليـة وحساسة .. فهناك الصداقة والحب والبغض والاماني والحنين والبطولة والمغامرات والرثاء(٢) وبطلها كلكامش احد حكام المدن السومريـة (٣٠٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق . م) من سلالة الوركاء الاولى وقد اعتبره مارش أول سوبرمان ذي قابليات خارقة(٣) قدمته أول الامر ملكا ظالما اضطهد شعب اوروك (الوركاء) فيتحداه (انكيدو) ابن الغابة وربيب الوحوش بعد ان دجنته بغي ارسلها احد الصيادين للتخلص من الحاكم الظالم، ولكنه يخسر النزال ويعفو عنه كلكامش فتتوطد بينهما صداقة متينة .. ويقومان معا بمغامرات وبطولات هائلة في غابة الارز تسجل في سجل الخالدين . أماالمسرحية فيبدأ المنظر الاول في بلاط كلكامش بعد عودته منتصرا على الاعداء وقد توثقت صداقته مع انكيدو ، لم تستفد المسرحية من هذا البعد في رسم شخصيته ومنحها حيوية ودفقا وتبريرا فنيا .. كما انها لم توضحاساس صداقتهما والتي لم تقم على المغامرات المشتركة قطعا . وهذه الصداقة يمكن ان تطرح احتمال كونها قامت كنوع من المصالحة بين ندين . وبقي الشعب ضحية تعاني من الاضطهاد اذ من المستبعد أن تكون المبارزة قد غيرت سياسته .. وتبقى هتافات التمجيد لكلكامش والتعظيم غير مقنعة ، طغى المؤلف هذا الحدث ، كما رسـم شخصية انكيدو ، نتاج الغابة والبدائية ونقيض كلكامش ابن المدينة والحضارة ، رسمها مسطحة واعتيادية جدا . أن هذا التناقض بـين الشخصيتين يمكن انيمنح المسرحية وهجا دراميا حيا !

ويموت انكيدو بعد مرض عضال فيتزلزل وجدان كلكامش ويخرج هائما خائفا من الموت ذلك الطائر الاسود الذي يرفرف بجناحيـه المرعبين فوق رأسه ، وقد صمم على معرفة سر الموت والانتصار عليه ليكتسب الخلود .. ولم تدلنا المسرحية عن سبب هذه الصدمـة المروعة للموت ولم تطلعنا على الخلفية الاجتماعية والسيكولوجيـة للبطل .. وخلال رحلة البحث عن سر الخلود تشير الملحمة نحـو علامات وتطرح تساؤلات وتقدم اجابات .. فهي تنفي منذ البدء خلود الجسد ولكنها لا تنفي خلود الاسم اذا قام الانسان بالاعمال الخارقة . كما يمكن ان تمنح الالهـة الخلود للبشر اذا اصطفتـه لـذلك ، كاوتونبشتم الذي قام بمأثرة انقاذ البشرية من الطوفان فضمته الى مجمعها . وتقدم الملحمة على لسان صاحبة الحانة نصيحة أخرى تثبط عزيمة كلكامش .تقول : ان على الانسان ان يملأ بطنه ، ويبتهج ليل نهار ، ويقيم الافراح ويرقص يوميا ، ويجعل ثيابه نظيفة ، ويدلل طفله ويسعد زوجه . فيرفض كلكامش هذا الحل . وعندما يصل الى اوتونبشتم يعرضه للامتحان فيفشل ولكنه يعطف عليه فيخبره عن سر نبات الخلود ولكنه غفلة لكلكامش يتيح لصـل ثماله سرقة النبات بعد أن كان يطمح بالخلود هو وشعب أوروك . ولكن المؤلف لم يشخص ان هذهالاحداث تؤلف منحنيات خط التطور الدرامي للمسرحية .

والملحمة بابعادها الميثولوجية والاخلاقية والنفسية تطرقت بغموض لمسالة خلود الزعيم ودوره في الحياة ، فيمكن تطوير هذه المسالة بطرح التساؤل الثاني : لمن الخلود للزعيم او للشعب الذى انجبه ؟ عبـر تفسير علميمادام هناك تفسيران للتاريخ احدهما مثالي فردي والاخر مادي اجتماعي .

لقد فشل المؤلف في مسرحية الاسطورة والملحمة لتخلخل البناء وتقليديته المفرطة وعدم اشباع الحركة والاحداث والحوار .. وقـد احس بذلك فلجأ الى شرح الحدث او توضيح الحالة النفسية للشخوص بجعل سجنها بين أقواس كبيرة كارشادات للمخرج والممثل . كما لم يستفد من نصوص ادبية قديمة(٤) تشترك مع الملحمة في تناول قصة كلكامش ومسالة الخلود والموت والطوفان وخطايا الانسان ، كما لـم تستفد من بعض التراتيم والادعية السومرية(٥) في حوار رئيس الكهان. وجاءت الشخوص باردة وميكانيكية ونمطية مجردة من الانفعال الحار او البعد الفكري والعمق النفسي وبعضها جاء زائدا كشخصية اربوجاد التي لا تنطق غير جملتين ليس لهما أي تأثير على سير الاحداث فيمكن دمجها بشخصية الضابط ماليدو ، بل ويمكن الاستغناء عـن المغني والاكتفاء بالهتافات على لسان الشعب من وراء الكواليس وقد وقـع المؤلف في نفس قصور الملحمة في تكرار بعض المقاطع بصورة مملة وغير مستساغة فنيا وذوقيا خصوصا المشهد الاخير حيث يعاد حكاية سرقة النبات على لسان الاخوين . كما تفتقر لغة المسرحية لشاعرية الملحمة ونكهتها الخاصة وذوقها المفطور على التجسيم بالصور الحسية(٦) اضافة الى الاخطاء النحوية الكثيرة التي تدلل على ان الكاتب لم يستكمـل أدواته . وتميزت نهاية المسرحية بالمباشرة والخطابية المنبرية باسلوب (حدوتي) ساذج اذ يختتمها المغنيقائلا :«وهكذا تنتهي هذه الملحمة ..» يمثل ما بدأت .. بالغناء للبطل الذى خلد ذكره باعماله وتلك هي الوصية البشر العظيمة وذلك ايضا .. هو حل اللغز» !

اذن ، ما الذى بقي للاستاذ كامل الشاهدي ؟ بقي له فضـل الاختيار الذكي في تقديم مسرحيته خلال مناخ ثقافي متطور اخذ يعيد النظر في كامل تراثه وموروثاته على ضوء فكر علمي تقدمي وانساني !

---

(١) من مقدمة ملحمـة جلجامش ترجمة الاستاذ طـه باقر (بغداد ١٩٦٢) ص١١ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٣ .

(٣) قصة الحضارة فـي سومر وبابل ، تعريب عطا بكري (بغداد ١٩٧١) ص ٣٩ .

(٤) مجلة سومر مجلد ١٩ ج١ . لسنة ١٩٦٣ صحائـف ٢٠ـ٢٦ و ٣٠ـ٤٠ ومجلة الاقلام ج١ وج٢ لسنة ١٩٦٤ صحائف ١١٣ـ١١٥ و٨٨ـ٨٩ علـى التوالي .

(٥) يوجد دعاء رائع للالهه عشتار ، وتسمى أيضا (ارنيني) المشتق من انياني ، في مجلـة سومر ج١ـ٢ لسنه ١٩٦٤ ص ٦٩ـ٧٤ .

(٦) طـراد الكبيسي ، مقدمات في الشعر ، سلسله كتاب الجماهير ٣ (بغداد ١٩٧١) ص ٦٨ .

وحدة اللغة والجمهور العربي للسينما

البصرة : زيد الكمالي

يختلف جمهور السينما عن الجمهور القديم الذي كان يلتف في بساطة عفوية حول الخطيب الحاذق ويتميز عن الحلقة او الندوة التي تضم جماعات من المريدين ، ففي ميدان السينما نحتك ونتصل بجماهير اكثر شمولا وتنوعا من جماهير الثقافات القديمة حيث يكون الاتصال بينها بطريقة مباشرة .

لقد كانت مشكلة لغة السينما امام اختيار صعب ، انطلاقا من تنوع وسعة جمهورها ، اختيار اسلوب جديد في التعبير بحيث يتجاوز الحدود الاقليمية لكل بلد ينتج الافلام السينمائية ، بحيث تكون هذه اللغة يسيرة الفهم لعشرات الالاف من المشاهدين في الوطن العربي سواء في المدن او الارياف ، ويخيل لنا بان طريقة الاختيار ليست سهلة وسبق ان نوقشت منذ سنوات في مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون وفي غيرها .. والذي يهمنا هنا هو اللغة او الحوار في السينما فاما ان تختار اللغة القديمة التقليدية ، واما ان تختار اللغة العامية ـ اللهجات ـ واما ان تبحث لنفسها عن لغة عصرية تنسجم مع وضع العالم العربي ، ولكل اختيار امتيازاته وتعبيراته ، فاللغة العربية التقليدية تمتاز بالاصالة وقد يستحيل على المؤلف السينمائي المعاصر بلوغ الكمال في اسلوبه اذا هو لم يعكس النماذج الثقافية التي تمثلت في روائع شعر المعلقات او انتاج بعض كبار كتاب العصور الذهبية وبما تمتاز به تلك المؤلفات من عمق في الاسلوب ووضوح في الدلالة ، وما زالت اللغة العربية التقليدية حتى اليوم ـ بستانا للدلالات ـ كما يقول المستشرق الفرنسي ـ جاك بيرك ـ ويوجد لدينا الى جانب هذه الثقافة الكلاسيكية والتي قد تبدو جامدة احيانا ، ثقافة عصرية لها لغة مبسطة يعود فضل وجودها الى صحافة ورواة وكتاب الثلاثين السنة الاخيرة ، وهذه الثقافة الثانية تمتاز بانها نابعة من تطور الجماهير .. وهناك لغة (ثالثة) هي لغة الثقافة الشعبية التي تختلف عن الثقافة الكلاسيكية بانها تتنوع حسب المناطق وتمتاز بطابع محلي بحت يغاير طابع السينما الشمولي العام ، ومن هنا كانت صعوبة استثمارها على مستوى شامل في السينما او افلام التلفزيون .. ومن جهة اخرى يتردد التلفزيون والسينما وغيرهما في استخدام اللغة الفصحى ـ التي هي غير مفهومة تماما من الجماهير المتعددة ـ وخاصة في المشاهد المستوحاة من الواقع المعاصر او من الحياة اليومية ـ فاستخدامها يخلق جوا من الضيق مصطنعا مشابها للجو الذي يمكن ان يخلقه مشاهدتنا لفلاح بسيط يتحدث بلغة امرؤ القيس مثلا ! ومن هنا تظهر العقبة التي تحول دون استخدام الفصحى في وسائل المعرفة الشائعة كالسينما وحقيقة انه يوجد مثل هذه اللغة ـ الوسطى ـ التي يفهمها الناس الذين يقراون الصحف ويستمعون الى الاذاعات ولكن هل هذه اللغة الوسط هي لغة عربية ؟ لا شك انها تكتب باحرف عربية ، ولكن هل هي عربية بمفرداتها وتركيبها ؟ انها قضية اخرى خاصة وفي منتهى الصعوبة وانني لست في حالة تمكنني الاجابة عليها واترك هذه المسالة امام المتخصصين .. الا انه من ناحية اخرى انها لغة تعدت قيمتها حدود الوطن العربي وتحوي العديد من المعاني التقليدية مصدرها اللغة الشعبية ـ العامية ـ انها في الواقع لغة ـ ثالثة ـ على حد قول ـ توفيق الحكيم ـ لا تتضمن مدلولات اللغة التقليدية ولا سمة اللغة العامية التاريخية ، ولكن تعميمها ـ مع فائدته العملية ـ قد يؤدي الى حد ما الى نوع من الانحطاط اللغوي الذي بدوره سيسبب انحطاطا جماليا .. ومثالا على هذا اذكر ، ان من اسباب ضعف السينما المصرية في البلدان العربية هي هذه اللهجة المستعملة في الافلام التي هي لهجة سكان مدينة القاهرة .. ويقال عن هذه اللهجة انها اللهجة السينمائية المثالية ، كما يقال ان من اهم اسباب الفشل في الانتاج السينمائي غير المصري استعمال لهجة غير لهجة مدينة القاهرة ! وبالرغم من ان هذا القول ينطوي على المغالطة الواضحة حيث ان كثيرا من شعوب البلدان العربية وخاصة المناطق الريفية لا تفهم مطلقا اللهجة المصرية ، حتى انه في بعض هذه البلدان يضطر الى اضافة الترجمة العربية الفصحى الى الفيلم المصري وان عددا كبيرا من سكان افريقيا الشمالية لا يفهمون حوار الافلام المصرية الا بواسطة الترجمة الفرنسية ، والذين لا يفهمون الفرنسية فليس امامهم الا سبيل التمرس على حضور هذه الافلام .. وبقدر ما نبتعد عن القاهرة نحو الشرق او الغرب بقدر ما يخف سماع اللهجة المصرية ، فالمواطن في طرابلس يكاد ينسى اغلب الحوار الذي سمعه في الفيلم المصري والمشاهد التونسي انما يجد فيه بعض الغموض وابن الجزائر يتعذر عليه الفهم ، وبعكس ذلك فالفيلم الناطق باللهجة المراكشية يسهل فهمه في تونس ولا يفهم مطلقا في مصر او لبنان وفي العراق .. ولكن من ناحية اخرى لا يحق لنا اخفاء سيطرة الفيلم المصري وهيمنته على السوق العربية دون سائر الافلام العربية الاخرى ، لذلك فان اقتراح تداول لهجة فيلميه موحدة لا يزال ينطلق من زاوية موضوعية .. ومن التجارب التي تذكر في هذا الصدد تجربة الافلام البدوية وخاصة افلام « كوكا » .. وكوكا ابراهيم من اقدم الممثلات على الشاشة المصرية ، وهي في حياتها الاجتماعية زوجة المخرج ـ نيازي مصطفى ـ وهو من اوائل المشتغلين في السينما العربية ، وقد كانت السيدة كوكا ابراهيم قد تخصصت في دور البدوية الحسناء في الافلام التي يخرجها زوجها وكانت تسمى بالافلام البدوية .. وهذه الافلام تشبه الى حد بعيد افلام ـ الوسترن ـ التي ولدت ونجحت في امريكا ثم طواها الزمن .. ويعود اقتراح تلك اللهجة البدوية المزعومة الى السيدة كوكا ابراهيم التي كانت تستعملها في تمثيلها ، ان اللهجة التي اخترعتها كوكا لم تكن في يوم من الايام بدوية بل هي خليط عجيب من الكلمات واللهجات والتغني بمخارج الالفاظ اخذتها من اكثر من لهجة عربية واستوعبتها . والغريب ان هذه اللهجة اكثر الهاما من اللجة القاهرية لدى عامة الناس ـ حتى انني كنت اعرف شخصا كان يلقي علينا حوار فيلم ـ عنتر وعبلة ـ كاملا من الذاكرة ويحسن ترديد المقطوعات الشعرية بعربية سليمة ولا تفوته حتى الموسيقى التصويرية وذلك لشدة تعلقه بالفيلم وشغفه به والغريب ان هذا الشخص كان شبه اميا ويتعذر عليه فهم حوار الافلام باللهجة القاهرية .. ولكن هذه اللهجة غير مستساغة لانها لن تنطلق من اسلوب سليم خانها الجمهور مع مرور الوقت وطواها النسيان . ولعل الارجح في حل مسالة الحوار في الافلام هو اختيار لغة خاصة بعد الاستعانة بلهجة عربية موحدة على ان تكون غير مخترعة، بل تنطلق من اساس الدراسة العملية لمجمل اللهجات العربية وربط مسالة الاختيار ببعض مبادئ علم دراسة اللغات التي تبين ان الاستعانة بتقدم هذا الفلم المصري قد يساعد في حدود معينة الى الوصول للحل المنشود ..

تعقيب على (مصادر دراسة المسرحية في العـراق)

حميد عبدالمجيد مال الله

أورد بعض الكتابات الخاصة بالمسرح العراقي والتي لم تدرج في البحث « البيليوغرافي » المنشور في العدد الخامس ـ كانـــون الثاني ١٩٧٢ من مجلة المسرح والسينما ·· اعتقد انها تسد بعض الثغرات في « مصنف » الاستاذ احمد فياض المفرجي ، سيما وان بعض هذه الكتابات ترصد المسرح البصري في السنوات الاخيرة ـ هذا المسرح الذي يشكل رافدا بارزا من روافد مسرحنا العراقي ·

١ ـ بنيان صالح

١ ـ المسرح وتطوره ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٨٣ فـــي ١٦ـ٤ـ١٩٧٠

٢ ـ البحث عن شكل ومحتوى للمسرح العراقي (لقاء مـــع قاســم محمد) ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٨٤ في ٢٣ـ٤ـ١٩٧٠

٣ ـ « المطرقة » الدرس الاول ـ جريدة الثغر العدد ٨٨٩٣ في ٢٨ـ٥ـ١٩٧٠

٤ ـ المسرح العراقي عقبات حتى اليأس ـ جريـــدة الثغر ـ العدد ٨٩٠٤ في ٩ـ٧ـ١٩٧٠

٥ ـ اليأس لن ينتج فنا (عن مسرحية الاحتجاج لحسب الـــله يحيى) ـ مجلة الثقافة ـ العدد ٩ تشرين الاول ١٩٧١

٢ ـ الثغر ـ جريدة ادبية اخبارية تصدر مرتين بالاسبوع في البصرة

١ ـ مسرحيون بصريون (صالح احمد رشدي) العدد ٨٨٨٣ في ١٦ـ٤ـ١٩٧٠

٢ ـ مسرحيون بصريون (فؤاد هرمز) العدد ٨٨٨٤ فـــي ٢٣ـ٤ـ١٩٧٠

٣ ـ من أجل مسرح متطور العدد ٨٩٥٦ في ٢٨ـ١ـ١٩٧١

٤ ـ لقاء مع عبدالغفور نعمه عن المسرح المعاصر العدد ٩٠٠٤ في ١٣ـ٨ـ١٩٧١

٣ ـ حسن الغزعلي

١ ـ ضوء على عرض « مستشفى خصوصي » ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٨٩ في ١٤ـ٥ـ١٩٧٠

٢ ـ حول مسرحية « الخيط » ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٩٤٢ في ٢٦ـ١١ـ١٩٧٠

٤ ـ حميد عبدالمجيد مال الله

١ ـ المطرقة والفن والانسان ـ جريدة التآخي ـ العـدد ٥٠٥ في ٦ـ٧ـ١٩٧٠

٢ ـ قيم الركائع ام المسرح ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٩٣٢ في ٢٢ـ١٠ـ١٩٧٠

٣ ـ الفتاح ·· عرض تعليمي ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٩٥٠ في ٤ـ١ـ١٩٧١

٤ ـ مسرحية « الحقيقة » اين تقف (عن الحقيقه مسرحيـــة عبدالصاحب ابراهيم) مجلة الطريق البيروتية ـ العدد الخامس ـ السنة الثلاثون ـ ايار ١٩٧١

٥ ـ الدكتور عزيز سليمان

١ ـ المسرح والحياة (موجز محاضرة القاها الدكتور فـــي قاعة مبرة البهجة بالعشـــار) جريدة الثغر العـــدد ٨٩٥٣ فـــي ١٤ـ١ـ١٩٧١

٦ ـ عبدالصاحب ابراهيم

١ ـ الجنين الاشقر المحبوب بين الرمز والواقع ـ جريـــدة الثغر ـ العدد ٨٨٨١ في ١٢ـ٤ـ١٩٧٠

٢ ـ « قصر الشيخ » قضية الارض والواقعية النحاسية فـــي الاخراج ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٨٧ في ٦ـ٥ـ١٩٧٠

× بالاشتراك مع بنيان صالح

٣ ـ مشاكل الكتابة في التاليف المسرحي المحلي ـ مجلـــــة الاذاعة والتلفزيون ١٩٧١

٧ ـ عبدالجبار الحلفي

١ ـ المسرح مدرسة أم تهريج ؟ ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٩٥٠ في ٤ـ١ـ١٩٧١

٨ ـ عبدالاله عبدالقادر

١ ـ المسرح والتفاعل الاجتماعي ـ جريدة الثغر ـ العـــدد ٨٩٠٦ في ٢٢ـ٧ـ١٩٧٠

٩ ـ عبدالرزاق حسين

١ ـ تعقيب على « دعوة للكتابة في المسرح » ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٧٤ في ٢ـ٣ـ١٩٧٠

١٠ ـ عبدالعباس حسن الشاعر

١ ـ يوم المسرح العالمي في نادي الفنون ـ جريدة الثغـــر ـ العدد ٨٩٨٣ في ١٧ـ٥ـ١٩٧١

٢ ـ مسرحية (حمودي) بين السلب والايجاب ـ جريـــدة الثغر ـ العدد ٩٠٠٩ في ٣٠ـ٨ـ١٩٧١

١١ ـ قاسم عبدالهادي

١ ـ الى المسرحيين ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٩٠ فـــي ٢٠ـ٥ـ١٩٧٠

٢ ـ لقاء مع الفنان حميد الحساني ـ جريدة الثغر ـ العـــدد ٨٩٠٤ في ٩ـ٧ـ١٩٧٠

١٢ ـ كاظم عيدان لازم

الذاتية في (هو والصمت) ـ جريدة الثغر ـ العـدد ٨٨٧٩ في ٦ـ٤ـ١٩٧٠

٢ ـ مسرحية تراب (عن النص والاخراج والتمثيل والديكور) جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٨٦ في ٣٠ـ٤ـ١٩٧٠

× بالاشتراك مع بنيان صالح وحميد عبدالمجيد وابراهيـــم الجزائري

٣ ـ الجنوب والمسرح والانسان ـ جريدة التآخي ٢٥ـ٤ـ١٩٧١

٤ ـ موسم ٧١ المسرحي في البصرة ـ مجلة الثقافة ـ العدد الثاني السنة الثانيه شباط ١٩٧٢

× بالاشتراك مع حميد عبدالمجيد مال الله

١٣ ـ لطيف البدراوي

١ ـ حديث مسرحي ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٩٠ فـــي ٢٠ـ٥ـ١٩٧٠

٢ ـ تطور الحدث في (قصر الشيخ) ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٩٨ في ١٨ـ٦ـ١٩٧٠

١٤ ـ ياسين النصير

١ ـ دعوة للكتابة في المسرح ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٧٣ في ٥ـ٣ـ١٩٧٠

× بالاشتراك مع عبدالصاحب ابراهيم وبنيان صالح

٢ ـ المسرح والشباب ـ جريدة الثغر ـ العدد ٨٨٧٦ فـــي ٢٤ـ٣ـ١٩٧٠

مسيرة المسرح في نينوى

الرواد أمام تجاربهم

بقلم
خضر جمعة حسن

ان المتتبع للحركة المسرحية في نينوى ، يجد ان جذورها تمتد الى النصف الثاني من القرن التاسع عشر أثر قيام الاباء الدومنيكان في الموصل بمحاولاتهم في مجال المسرح ، حيث قدم الاب حنا حبش ثلاث مسرحيات سنة (١٨٨٠ م) كوميدية هي « كوميديا طوبيا وكوميديا آدم وحواء وكوميديا يوسف الحسن » كما قدم فتح الله سحار (عام ١٨٩٣م) مسرحيته المسماة لطيف وخوشابا بعدها قدم تلميذه حنا رسام مسرحية البريء المقتول عام (١٩١١ م) ومن ثم قدمت مسرحية الرواية الايقاظية لسليمان فيضي الموصلي عام (١٩٢١ م) بعدها قدمت مسرحية موسى الشابندر (وحيدة) وهي اول محاولة ناجحة على صعيد التكنيك الفني ٠

وهذه المسرحيات جميعا كانت تقدم على مسرح المدرسة الاكليركية بالموصل ويقوم باخراجها كل من نعوم فتح الله سحار وتلميذه حنا رسام ٠

والملاحظ عن هذه المسرحيات انها كانت تفتقر الى عنصر الصراع المركز المطور للحدث ، كما كانت تفتقر الى عنصر التشويق والاثارة ، حيث كان يغلب عليها السرد والمبالغة بالكلام يضاف الى ذلك المزاوجة بين حوار الشخصيات ، وهذا مما جعلها مسرحيات تفتقد ملامح الشخصية المسرحية التي تطرح نفسها من خلال مواقفها الفكرية والمادية ، بل كانت شخصيات تطرح نفسها بشكل عفوي ساذج فهي اما بيضاء واما سوداء خيرة او شريرة ٠

والان وبعد مرور نصف قرن من السنين ، نحاول رصد ما قدمه المسرح في نينوى ، ونحن بدورنا نحاول فهم ذلك من خلال القاء ضوء على نتاجات فرقة مسرح الرواد والتي تم تشكيلها منذ حوالي اربع سنوات خلت (١٩٦٩ م) ٠ والملاحظ ان اغلب اعضاء هذه الفرقة من ذوي الاختصاص في مجال المسرح ومن حملة الشهادات الفنية العالية، ومن بينهم الاستاذ عبد الجبار احمد وعلي احسان الجراح وعصام عبد الرحمن وعبد الوهاب ارملة وحكمت الكلو ومحمد فوزي طبو وغيرهم واعمال فرقة مسرح الرواد (المسرحية) ليست الا رصد اعمالهم نرى : ـ

ثمن الحرية : ـ

مسرحية كتبها المؤلف الفرنسي الوجودي محاولات في مجال التجربة المسرحية ٠ ونحن بصدد (عمانوئيل روبلس) وهي تصوير صادق لمفهوم الحرية، حيث يحاول المؤلف عرض ذلك من خلال واقعة تاريخية يتعرض فيها لمقاومة (الاحتلال الغاشم) ، ويربط المؤلف فكرة مقاومة الاحتلال بفكرة الحرية من خلال المقاومة العنيفة لطرد المستعمر ٠ والملاحظ ان اعداد (طارق برهان) لهذه المسرحية حيث انه قام بتغيير اسماء الشخصيات المسرحية الفرنسية الى اسماء عربية كما حول نوع الصراع الا ان المحاولة كانت ناجحة ٠ ومن ثم تأتي تجربة المخرج عبد الجبار احمد ، استطاع المخرج اكساب المسرحية ابعادا تعبيرية مقنعة والذي ساعده في ذلك شخصيات المخرج الجادة ٠

وكانت هذه التجربة هي المحاولة الاولى الرائدة بالنسبة لهذه الفرقة ٠

٢ ـ ثم غاب القمر : ـ

يحاول جون اشتاينبك من خلال مسرحيته التأكيد على الترابط بين الفرد وقوميته ، بشكل انساني يساعد على كشف ابعادها ، حيث نرى الكل يحاربون الغزاة كل بطريقته الخاصة ، فنجد المرأة تدافع بالمقص والعامل بالمجرفة والطبيب بادواته ولاول مرة نرى من خلال نص مسرحي عالمي قدرة الفنان عبد الوهاب ارملة ، حيث استطاع اكساب حركات ممثليه ايقاعات رصينة تكسب الشخصية ابعادا معينة عن طريقها نفهم اهمية الشخصية وطبيعة دورها ، وهذا ما اكدته شخصية العمدة (علي احسان الجراح) ٠

٣ ـ كنوز الحمراء : ـ

مسرحية رومانسية تعتمد الحلم والاسطورة وهي مسرحية للاطفال تنهج نهجا رومانتيكيا ، والملاحظ أن الخطأ الذي وقع فيه المخرج لهذه المسرحية (حكمت الكلو) هو انه قدمها بشكل واقعي (فوتوغرافي) مما جعلها تبتعد عن جوها الاصلي ، كما انه قدم شخصية (الحاكم) عصام عبدالرحمن بشكل ارجوز وابعد عنه صفة (القوة والجبروت حيث رأيناه شخصية اعتيادية اقرب الى الشخصية التهريجية فيه الى الشخصية المسرحية المحددة

الملامح • وبالرغم من ذلك فان مسرحية كنوز الحمراء تبقى تحمل نكهة خاصة وذلك لكونها لونا جديدا عرفه المسرح في نينوى •

٤ ــ مسالة شرف :ــ

نموذج جيد من المسرح الشعبي ، وهي من تاليف (عبد الجبار ولي) واخراج الفنان عصام عبد الرحمن ، ان الموضوع الذي تعالجه هذه المسرحية يعتبر موضوعا حيويا في غاية الاهمية ، حيث يتعرض للمرأة العراقية وحريتها في مجتمع محافظ متخلف ، ونرى هذه المحاولة كتجربة فنية جديدة لفرقة مسرح الرواد ، حيث ظهر دور المخرج في هذا العمل كوظيفة يساعده في ذلك الديكور المعبر والانارة المقنعة ، حيث كانت الانارة واضحة وموزعة على المسرح توزيعا جعل الديكور الضخم عاملا فعالا في تجسيد النص المسرحي • وبالتالي كانت هذه المحاولة تجربة تحمل ملامح المسرح الشعبي الاصيل القادر على التغيير والتجاوز •

٥ ــ المصنع : ــ

بالرغم من تاكيدنا على ان النص المسرحي الموصلي ضعيفا عموما الا ان هنالك محاولات جيدة في مجال التاليف المسرحي نذكر منهامسرحية المصنع تأليف (محمود فتحي) واخراج محمد فوزي طبو ، والملاحظ عن هذه المسرحية انها قدمت بشكل لوحات كثيرة مما جعلها تفتقد الوحدة العضوية والحدث المركز الذي يتطور من خلال اللوحات ، والسبب الذي جعل المخرج يحيط في محاولته هو انه لم يستطع بعث حياته في لوحاته الكثيرة رغم جهوده الواضحة في هذا العمل • كما ان تعدد اللوحات في هذه المسرحية لم يسقط عنها انها قدمت بتكنيك مسرحي جديد على المسرح في نينوى ، وهي كمحاولة في مجال التاليف المسرحي ، نرى بان محمود فتحي شاب موهوب يعدنا الشيء الكثير •

واخيرا نرجو ان يقدم لنا الرواد اعمالا اكثر جودة واتقانا ، بحيث تستطيع ان تقف شامخة الى جانب ما يقدم في العراق قاطبة •

ربعة الايام السود بين الواقعية والارتجال

انور عبدالعزيز

عرضت فرقة مسرح (الشباب) وعلى مسرح الادارة المحليه فى نينوى مسرحية (ربعة الايام السود) كتبها فاضل محمد عبدالله واخرجها عزالدين ذنون ••

قال المؤلف فى الكراس الذي وزع على الجمهور كلمات تدل على انه يقدم عمله بتواضع ، وقال المخرج ان (المسرح لا يكون صادقا الا اذا كان من صميم حياتنا) •• المسرحية تتناول العلاقة بين طبقات المجتمع العراقى قبل الثورة ، وتسلط الاضواء بشكل خاص على الاقطاع ، ذلك النظام الشرس الذي اذل وافقر وبشكل ماساوي طبقة هائلة مسحوقة من الفلاحين ••

الربعه كانت رمزا لتالف الاقطاع وارتباط مصالحه مع ممثلى السلطة الرجعية ، تسيرهم ارادة (الشيخ) وسطوته وجبروته •• القائمقام (عباس الزبدي) المعاون (جرجيس القاسمى) ، الموظف الاول (عادل عواد) ، الموظف الثانى (خليل اسماعيل) ، والشقي (علي الراوي) الذي كان ينفذ مارب الشيخ الاثيمة وجرائمه هذه الفئة تمثل الطبقة الشريرة المندفعة ويتزعمها الشيخ (راسم السباح) ••

ان المشاهد وهو يتأمل ما يجري في الربعة ، لم يكن يحس ان علاقات منطقية طبيعيه تربط بين هذه المجموعة •• المسرحية واقعية ، ولكن مفهوم (الواقعية) لا يبيح للمؤلف ان يشتط في تشويه هذه العلاقات وتقديمها بشكل فكاهي غير ساخر فهما كانت سلطة الشيخ عاتية فان سلطة الحكومه وتنظمتها وقوانينها كانت سائدة ولو بشكل خفي كاذب ، فان سرية العلاقات بين الشيخ وموظفي الحكومة لم تكن تظهر بشكل علني مباشر •• كانت هناك الرشاوي وكانت القرارات ، وكان النظر فى القضايا التى تتعلق بالفلاحين وسلبهم ونهبهم تتم وتنفذ ــ وفي اغلب الحالات ــ بعيدا عن سمع ونظر الفلاحين ، وان كان الفلاحون يدركون ويحسون ولما يعانونه من بؤس وذل وراثي عريق ومرير ولنتائج تنفيذ تلك القرارات الظالمة التي كانت تلحق بهم الرعب والهوان والتجويع ، ولكن الذي حدث ان فئة (الربعة) الشريرة كانت تصرح بكل ما ستقدم عليه وخاصة على لسان الشيخ الذي يرجع الفضل الى نجاحه في اداء دوره الى قابلياته الفردية وابرزها صوته الخشن وبعده عن تكلف الحركات

•• كان طبيعيا في تمثيله ، ولكن قدراته الذاتية لم تستغل لتقديم شخصية الاقطاعي التي عرف الطرق ملامحها وحركاتها واخلاقيتها عبر تاريخ اسود من المرارة والالام •• ورجال السلطة كان لهم انذاك مظهر وهمي من الامر والنهي يتجلى عند دخولهم الربعه ، وكان الشيخ اكثر الجميع حرصا على ان يظهر هؤلاء بمظهر وقور لانهم ادواته التي يرهب بها الفلاحين البسطاء ، ولكن الذي رأيناه ان القائمقام افتقد الهيبة التي يتمتع بها مركزه •• كان المفروض ان يكون رزينا ، خبيرا ، ماكرا ، ولكنه – وكما ظهر في المسرحية – كان طائشا في تصرفاته ، ابله ، ونسي انه يؤدي دورا تمثيليا في بعض الاحيان فكان – وهذا عيب عتيق في مسرحنا العراقي يخاطب الجمهور •• وكذلك المعاون (رمز الشرطة) فقد ظهر وهو يردد نصا حفظه ولم يمنح دوره اي حياة ، يضاف لذلك تلك الملابس المتنافرة التي كان يرتديها والتي لم نر لها مثيلا في اي زي ارتدته الشرطة وعلى مر عهود بعيدة •• صحيح ان معاون الناحية كان لا يعني بهندامه ولكنه كان يرتدي زيا يعرف به •• لقد كانت شخصيات نبهان (فاضل عبدالقادر) و وردان (محمد نافع) ومغني الشيخ (عبداله حسن) اكثر وقارا وتفهما لطبيعة ادوارها من رجال السلطة الذين اتضحت صورتهم الكاريكاتورية ومعهم الشيخ بشكل فاضح وخاطيء (في المسرحية) عندما انهال الرصاص عليهم من الفلاحه (سمر محمد) التي اتهمت الشيخ بمقتل ابيها •• انطرح الجميع على الارض الشيخ ، القائمقام ، المعاون ، وموظفان (عادل عواد ، خليل اسماعيل) وقد استطاع خليل اسماعيل ان ينسجم وفي اغلب الفصول في تمثيل دور الموظف البائس والذي يقلف بؤسه بهزل ينسيه حياته القاسية •• هذا الموقف نجح المؤلف في ان يعيده حتى الى انهاتنا •• انطرح الجميع وهم يرتجفون هلعا •• وقبلها بمشهد يتكرر نفس الخطا عندما تدخل الفلاحة على الربعه وهي تهدد بالانتقام لابيها القتيل •• المفروض ان تثير الربعة الخوف والهلع في النفوس ، ولكن الذي حدث كان العكس فالشيخ هو المرتجف الخائف •• اين شقاته ؟ اين رجالاته ؟ اين سركاله ؟ •• ان ابسط ما كان يفعله الاقطاع مع هذه المرأة هو ان يقتلها عند هجومها على الربعة ، او ان يرسل احدا ليحرق عليها كوخها او يقرر طردها من قريته ان كان يحس شيئا من رحمة •• هذا الخطا ، او هذا الخروج على المذهب الواقعي في طرح الاشياء لا ندري انتهم به المؤلف ام نشرك معه المخرج •• لقد احسست ان المخرج كان غائبا في اكثر من مشهد •• لم يكن حضوره كاملا •

اما العناصر التي كانت تغلي بالغضب ضد (الربعه) فقد تجسدت في نجمة (سمر محمد) وحمد (صابر ايوب) و المفوض (غانم محمود) •• نجمة الفلاحة المفجوعه بمقتل ابيها لم تكن منسجمه مع دورها عندما هاجمت الربعة وتخاذلت بسرعة ولم نحس فجيعتها فقد ادت دورا باردا حتى صراخها كان متكلفا لا حياة فيه ، ولكنها اجادت حين حادثت حمدا الذي كان ينقل لها السلاح واخبار الربعة ويتعاطف مع مشاعرها الحزينة وقد برز صابر ايوب حقا كممثل ادى دوره باصالة واخلاص اما العنصر الغاضب الثالث فكان المفوض الشاب الذي تجمعت فيه مع نجمة وحمد ممهدات الثورة للانقضاض على الاقطاع واقتلاع جذوره واستبدالها بنظام الجمعيات الزراعية التعاونية التي رعت حقوق الفلاحين واعادت كراماتهم المسلوبة وغرست فيهم الروح الجماعية لئلا تتاصل فيهم الانانيه الفردية ، ولكي يشعر الفلاح انه ضمن مجموعه بشريه هائله ترتبط بالارض بشكل مقدس وعميق الجذور ، وانها تستطيع اذا ما عملت وناضلت باخلاص ان تطور نفسها خلقا وتقاليد وعادات نحو الاحسن وان نزرع الحب والخير في الارض ونقدم لها احدث وسائل الزراعة لتدفع بوطنها خطوات سريعة ومدروسه نحو الازدهار كيلا يبقى هذا الوطن في قائمة الدول المتخلفة •

الانارة كانت طبيعة واوحت بجو الربعة والريف •• والديكور كان موفقا ولو كانت الربعة اكثر ابهة بمفروشاتها لرأينا ديكورا متكاملا الموسيقى التصويرية كانت عاجزة عن اداء دورها ، لم تلون جو الاحداث بالحزن ، صوت الناي كان ضعيفا ولو تهيأ للناي صوت شجي لتآلف اللحن مع الحدث •• بقي شيء اخير •• لقد تجاوب الجمهور مع هذه المسرحية فقد حضرها ولمدة ستة ايام جمهور كبير •• اذا حاولنا ان نبرر كسب المسرحية لهذا الجمهور فسيكون وعلى ما اظن هو واقعية المسرحية وبساطتها وطرحها لموضوع هادف عانى منه شعبنا قبل الثورة (الايام السود) ولان جمهورنا المسرحي مازال تنقصه الثقافة المسرحية التي يستطيع ان يعايش معها مسرح العبث واللامعقول والاعمال المسرحية الصعبة، ولكننا ازاء هذا لا يجب ان نطرح مسرحنا الواقعي بعفوية وسذاجة •••

كوميديا اوديب وأزمة النقد الموضوعي

بقلم : محمد رضا سهيل
نادى الفنون ــ بصرة

النقد ــ كما يعرفه الفنانون خصوصا ــ هو عملية تقويم وبناء، يعول عليها الفنان كثيرا في نموه والنهوض بفنه الى مستويات مجردة من الاخطاء قدر الامكان . وحتى تتم هذه العملية يجب ان يتوفر بين الفنان والناقد قدر كبير من الثقة ، ثقة الفنان بشمولية الناقد للموضوع ، وثقة بتجرده من كل ما هو ذاتي وعاطفي . ومن هنا فالناقد الجيد هو ناقد مصلح مواكب لاعمال الفنان وقيما عليها .

ونظرة الى حركتنا الفنية ، والمسرحية بشكل خاص . نجد ان النقد قد لعب فيها دورا بارزا سلبا وايجابا . ومن تعثر نمو الحركة المسرحية يتضح ان سلبيات النقد اكثر من ايجابياته . وهذا امر مؤسف حقا .

ونادي الفنون في البصرة . ايمانا منه بضرورة النقد البناء المتفاعل مع الحركة الفنية . اختط له اطارا يحيط عملية النقد كاسلوب متصاعد مع نمو حركتنا الفنية . سيما بعد كل عمل فني يقدم في البصرة . وكانت اخر امسية للنقد اقامها النادي تلك التي مع فرقة مديرية التربية والتعليم التي قدمت مسرحية كوميديا اوديب على قاعة التربية بالعشار .

حضر الندوة المخرج السيد محمد وهيب وبعض السادة العاملين في المسرحية ومعهم السيد شاكر العطار معرق المسرحية وهي من تأليف الكاتب المصري علي سالم .

ادار الندوة السيد بنيان صالح سكرتير اللجنة الثقافية في النادي وعاونه السيد عبدالصاحب ابراهيم عضو اللجنة الثقافية .

بدأ مقدمو الندوة باستعراض النص واسلوب علي سالم كنموذج من الفنتازيا (لا محدودية الزمان والمكان) . ثم اثر النص على الصمود العربي بعد هزيمة حزيران . وكان الاستعراض يحوي طيه كثيرا من التلميح لاتهام الفرقة في سوء اختيارها للنص . ولو كان الاتهام واضحا لكانت عملية النقد اكثر جدوى .

وبعدها جاء دور عبدالصاحب ابراهيم لمناقشة العاملين . وكان محملا بقذائف اخذ يرميها بدون مهارة . بحيث لا يهمه مفعولها . وهو بذلك قد خرج عن اسلوبه في ادارة الندوة السابقة . فبعد ان وجه اتهامه (الذكي جدا) الى السيد شاكر العطار بانه يجهل معنى التعريق والاعداد . اتهم السيد جواد جمعه بان صوته عالي وغير واضح . حسنا السيد جواد مثل دور اونه الانتهازي . ليس له حجة لاثبات حقه الا بالصوت المرتفع اي ان العربة الفارغة اكثر ضجيج . اجابة ذكيه . ماذا في هذا . وانهزام اخر لعبدالصاحب .

الفرقة لها خط واحد لا غير . اجاب فيصل حسن اننا قدمنا اعمالا عالمية ومحلية . شعبية وفصحى .. اين الخط الواحد ؟ لا تعليق من مقدمي الندوة . المخرج محمد وهيب استعمل الاسلوب الواقعي ــ الملحمي . مساهمة فعالة في تخطي النص لتسهيل وصوله للجمهور . ولا تعليق ايضا . الا باعادة السؤال رغم ان الاجابة واضحة من أول مرة .

وبعد .. اسعد عبد الحسين لم يتلق نصيبا وافرا من قذائف عبدالصاحب وذلك نتيجة لتمتع السيد أسعد بثقل كبير طيلة الندوة .

أين المفهوم السياسي للمسرحية ؟ اين موقع المسرحية من خارطة اعمال الفرقه اجمالا ؟ أين مناقشة الجمهور للعاملين في المسرحية لا المقدمين ؟ واخيرا . أين النقد الموضوعي ؟

تحية لفرقة مديرية التربية والتعليم المسرحية . وهمسة في اذن السيد عبدالصاحب ابراهيم اذا اردت القبول فاطلب ما هو معقول .

استعراض لواقع الحركة المسرحية لعام ١٩٧١ في البصرة

عبدالصاحب ابراهيم

ــ الموسم المسرحي لعام ٧١ كان فقيرا الى درجة انه يستحق الشفقة ، فالعروض غير متكاملة مرتجلة ، سريعة ، النصوص مختارة اختيارا عشوائيا ، الى جانب ذلك لاحظنا ظاهرة جديدة جديرة بالاعجاب والدراسة الا وهي ظاهرة يوم المسرح العالمي .

ــ كي يمكننا الحديث عن واقع الحركة المسرحية في البصرة للموسم الماضي ١٩٧١ نتناول العروض من خلال ابرز الخطوط التي برزت من خلال واقعنا المسرحي . وفي مجال اخر نتحدث عن ظاهرة المسرح العالمي .

مسرحية الممثل البطل

ــ تبدو ان مسرحيات التلفزيون المضحكة لها تاثيرها القوي على الفرق المسرحية البصرية لا سيما وهي تلتقي يوميا مع محطة تلفزيون الكويت والتي تعرض باستمرار مسرحيات كويتية ومصرية يظهر

فيها الممثل البطل المستعرض كافة اجزائه على الخشبة لينال ضحكات الجمهور .

شعواط ..

قدمت للمرة الاولى على مسرح نادي الاتحاد عام ١٩٦٩ اعيدت عام ١٩٧١ وهي من اعداد واخراج الفنان عبدالامير السماوي .. يقوم بالدور الرئيسي الفنان حسين الموسوي وقد سبق له أن لعب لعبة البطل في مسرحية حطحوط وهو معروف بالشخصيتين بالاوساط الفنية في البصرة .

كتبت المسرحية المعدة من موليير كما نسبها المخرج . الا انه « موليير » كما قال لي هو بريء منها .. تعتمد المسرحية على الجمع كل ما وقع تحت اليد للسخرية من نماذج كثيرة .. اهمها شعواط الرجل المحتال وبرغش وو .. و ...

وما هو جدير بالملاحظة أن عرضها الثاني استغرق اربعة ساعات ونصف حيث ان السيد شعواط راى بان جمهور الليلة يرغب ان يضحك لذا فهو بقي على المسرح مستمرا في عمليات الاستعراض والمخرج يضحك فرحا للاستعراض الكبير الذي حققه له ممثله البطل » قدمت العرض الثاني فرقة الموانيء

الهزلة الارضية

فرقة المسرح الفني الحديث من ابرز الفرق المسرحيه في البصرة وقد عرفناها فرقة طليعية عند تقديمها مسرحية الحواجز للفنان الاديب مهدي السماوي ..

وتقديم المفتاح للاستاذ يوسف العاني . قدمت في هذا الموسم مسرحية الدكتور يوسف ادريس اعداد وجدي العاني اخراج الفنان قصي البصري « المهزلة الارضية » .

بدأ الفنان عبدالاله عبدالقادر اخذ نصيبه من الاستعراض بعد ان كانت الفرقة لا تملك هذه الروح في الاعمال السابقة في السنوات الماضية بدأ اختيار النص لانه وجد شخصه درس ما يستطيع ان يقدم لنا فنا طليعيا اذا ما قدم العمل والطليعية تعني في قاموسهم مجموع الحركات المتناقضة الغير معقولة .. المهزوزة التي تنافي جميع مذاهب المسرح المعروفة .. او هي ذلك الغلط الغريب الغير معروف .

وقدم العمل ورأينا نصا مشوها غريبا وممثلين يتحركون في دوائر .. ينتهون من نفس النقطة ولا يدرون ما هم يفعلون ، وبذلك تمكن عبدالاله عبدالقادر من اشباع رغبته الفنية الاستعراضية تلك .

حمودي يتزوج

فنان جديد اخر برز في الاعوام الثلاثة الماضية اسمه عبدالامير منثر .. عضو فرقة ١٤ تموز للتمثيل .. قدم المخرج خالد الربيعي من اجل ان يستعرض ما لديه عددا كبيرا من المسرحيات .. مظلومه .. الطاعون .. البيت الجديد .. حمودي يتزوج والمسرحية الاخيرة من تاليف عبدالمسيح بلايا » فنان بصري كان يعمل ويتحرك في الاربعينيات »

يبدأ منثر استعراضه بلبس نص سروال يتحرك كفؤاد المهندس احيانا يسير على رأسه .. يضرب من يرغب .. يلعب لعبة شد الحبال .. وهكذا يجول ويصول هذا الفنان دون ان يعي لنفسه .. فرقة ١٤ تموز تسير على نفس المنهج في ممثلها البطل واختيار النص الذي يمكن ان يقدم ما لديه من استعراض .

كوميديا اوديب

فرقة التربية قدمت لنا أعمالا جيدة أوديب ملكا .. راشومون .. يا طالع الشجرة .. هملت .. أما في السنتين الاخيرتين .. فقد اتجهت للشاعر الشعبي شاكر العطار الذي كتب لها قيم الركاع .. اجه يكحله عماها . وجد الفنان فيصل حسن بانه يتمكن ان يعرض نفسه كما يفعل اشقاؤه في الميدان المسرحي . هكذا كانت مسيرة حب الاستعراض في فرقة التربية الطليعية ..

وفي هذا الموسم قدمت الفرقة مسرحية علي سالم .. كوميديا اوديب فسارت المسرحية على نهج شاكر العطار .. فرقها وممثلتها الفرقة واختيرت الفاظ وجمل فيصل حسن بعناية ، فظهر كالفارس في المسرحية التي اخرجها محمد وهيب.. فسقطت في متاهات الاستعراض.

البحث عن شباك التذاكر :-

لو عدنا لهذه الفرق المسرحية نسأل عن سبب اختيارها هذه النصوص لكان الجواب .. نحن نبحث عن شباك تذاكر .. ولكن هل نجحت تلك الفرق من ناحية الشباك .. فرقة ١٤ تموز امتنعت عن العرض في يومها الرابع لعدم وجود أحد في قاعة العرض ، فرقة الموانئ كانت فقط لعمال الموانئ ، فرقة التربية كالعادة بيع البطاقات جبرا على المدرسين .. فرقة المسرح الفني الحديث لم يتجاوز بيعها ثمن المصاريف وخسارة طفيفة ..

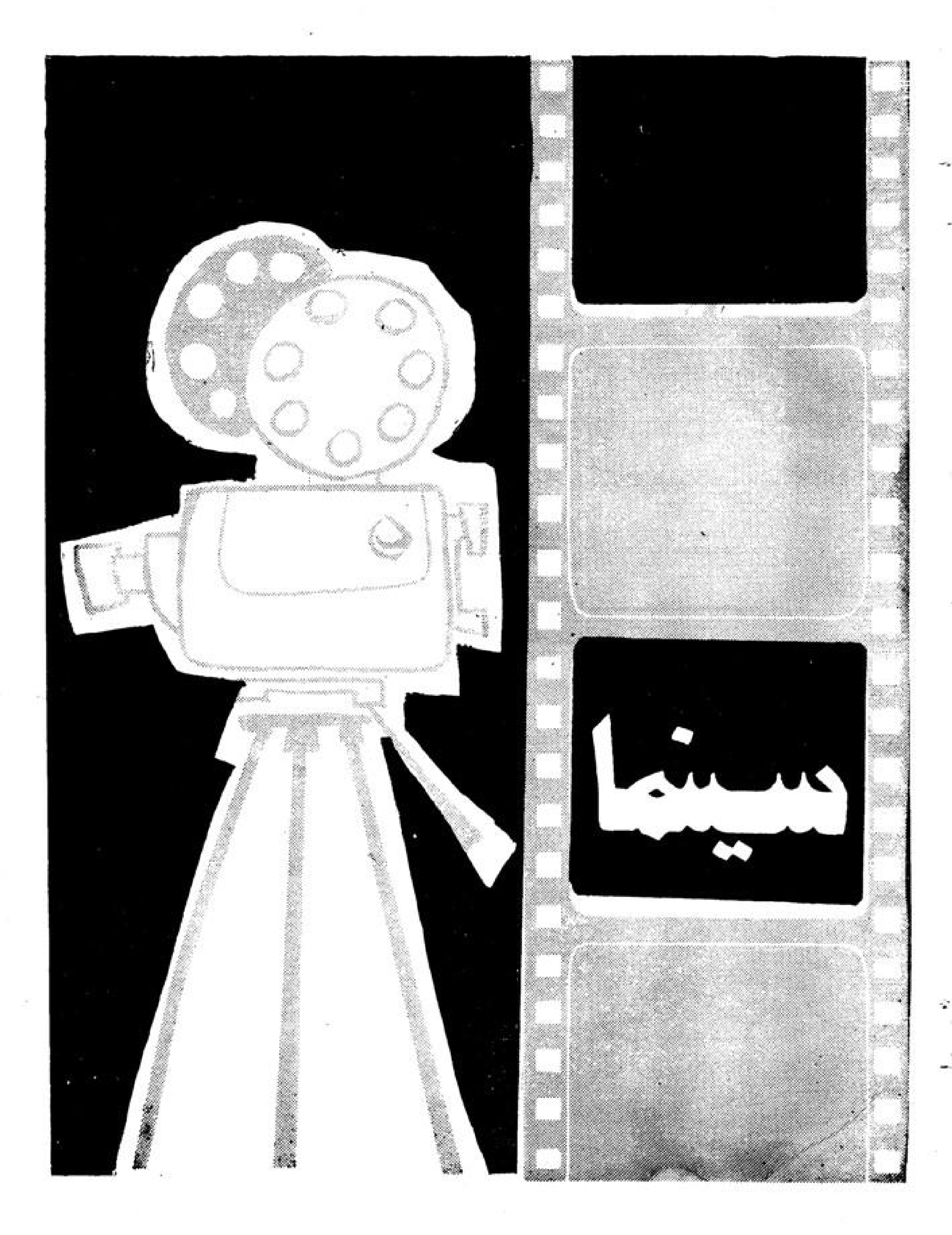
وعودة بسيطة للوراء لتذكير تلك الفرق بالموسم المسرحي .. فقد تمكنت فرقة المسرح الفني الحديث أن تعرض بنجاح مسرحيتها العروسة بهيه والمفتاح وأرباح بسيطة فرقة اتحاد الفنانين عرضت بنجاح وجمهور لا ينقطع مسرحيتها تراب والمسرحيات الاخيرة المذكورة لم تكن استعراضية اطلاقا .

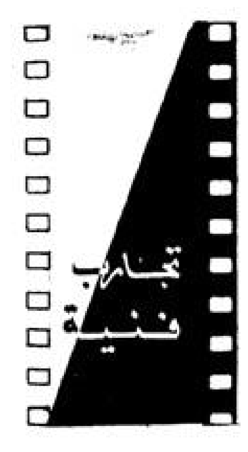
انعدام الكفاءة الفنية

الفنان البغدادي أو من باقي المحافظات يحسد الفنان البصري ولكن لو حاولنا أن ننظر نظرة مدروسة للفرق المسرحية البصرية لرأينا انعدام الكفاءة الفنية فيها .. لذا تاتي معظم العروض ركيكة .. هزيلة .. وان مسرحية البيت الجديد لنور الدين فارس كانت قراءة على الخشبة لمسرحية نور مع ضعف في الالقاء .. نفهم من هذا بان فرقة ١٤ تموز هي بحاجة ماسة الى اعادة تشكيل ومحاولة هذه الفرقة جمع العناصر المثقفة حولها كي يمكنها أن تقدم الفن الحقيقي وليس الحديث هنا عن فرقة ١٤ تموز .. فنحن نقصد هنا جميع الفرق المغلقة على نفسها .

اغنية ساعي البريد

من الخطوط التي فرزت من واقع الحركة المسرحية (العفوية في التقديم) فرقة الفنون المسرحية .. قدمت لنا مسرحية اغنية ساعي البريد .. حاولت هذه الفرقة بعد مجيء عدد من الشباب المثقف اليها أن تغير من حظ عزيز الكعبي فكانت مسرحيتها لهذا الموسم (اغنيه ساعي البريد) تمكن الشباب من خلال شعر (أبو هاشم) استعمال الغناء في الاداء المسرحي فكانت تجربة بريئة تمتاز بالعفوية .. وبهذا تمكنت هذه المجموعة من أن تقدم لنا لونا جديدا .. تبقى هذه المسرحية بجانب المسرحيات المربطة تحتل منزلة جيدة .


سينما



كاميران حسني يتحدث لكم

س – نأمل ان نصل معكم – في احديث مفتوح – الى التعرف على تجربتكم السينمائية ، او عن تجربتكم في السينما العراقية بالذات ومن خلال ذلك سنتعرف على شريحة فنية اقل ما يقال عنها انها قاسية .. رغم انها حققت نجاحات على المستوى الفني ،في وقتها ..

ولنبدأ ، استاذ كاميران ، بالبدايات .. اذ لابد لكل فنان انجز عملا سينمائيا او فنيا معينا ، بداية ، قد تكون طموحا معينا او رغبة ذاتية او ان تأثير المحيط العائلي قد أثر به ليكون فنانا بهذا الاتجاه او ذلك كيف تشكلت عندك البداية لاختيار العمل السينمائي بالذات؟

– طبعا ، مشاهدة الافلام في اول الامر تركت عندي اهتماما خاصا بالسينما ، وخلقت عندي هذه الرغبة ، والانخراط في العمل السينمائي كان بمثابة الحلم والامنية بالنسبة لي ..

كنت في مدرسة التفيض ، ومع زملائي ، كنا نقدم بعض المسرحيات ، ونما هذا الحلم ، مع الزمن ، حتى تم تأسيس ستوديو بغداد ، فكانوا قد طلبوا ممثلين وممثلات ، وتقدمت بطلبي للعمل ، وكانوا يعملون لفيلم «عليا وعصام» .. (كانوا في مرحلة التحضير لهذا الفيلم) .. وهناك ، ازاء مواجهتي لهذه التجربة احسست ان السينما تحتاج الى دراسة ولا تأتي اعتباطا ، فكتبت الى بعض المدارس ، في الخارج .. حتى علمت بأن هناك جامعة في كاليفورنيا بدأت تدخل السينماضمن موضوعات الدرس .. وفي ذلك الوقت كنت اوشك على التخرج ، فأقنعت والدي بالموافقة على دراستي .. وكانت تواجهني صعوبة معينة هي عدم توفر المال اللازم لدراستي .. بل المبلغ الذي يوصلني الى هناك فقط ، على اساس ان اعمل هناك لاسدد نفقات دراستي .. ، .. وحالما وصلتني الاجوبة بالقبول ، وبعد تخرجي من الثانوية ، سافرت مباشرة ، الى شيكاغو ، لادرس التمثيل في اول الامر ، ولتقوية لغتي..وامضيت قرابة الستة اشهر فيمعهدشيكاغو للتمثيل والذي كانت مبادرتي بداية التعرف على هذاالمعهد في العراق ، حيث بدأ الاصدقاء يستقصون عن هذا العراقي الذي ذهب لدراسة السينما وعن طبيعة المعهد.. فكان بعض الاصدقاء تحدوهم الرغبة للذهاب الى نفس المعهد ، فكان لهم ذلك ، اذ ذهب العديد منهم : (جاسم العبودي وابراهيم جلال وبدري حسون فريد ....)

وبعد ان امضيت الاشهر الستة في هذا المعهد ، التحقت بجامعتي التي كنت قد قبلت بها عن السنة التالية .. وفي الحقيقة لقد استفدت كثيرا من مدة بقائي في شيكاغو من التمثيل وغير ذلك ، اذ أن هذا المعهد كان بمثابة معمل فني ، وكان يحتوي على مسرح تقدم عليه العروض للناس مباشرة ، اذ كان المعهد ، يحتوي الى جانب الدراسة النظرية ، التطبيق العلمي ايضا .

وذهبت الى لوس انجلس فانخرطت هناك بجو الجامعة ، والدراسة السينمائية .. وعبر هذه الفترة كنا نعمل افلاما هنا وهناك ، قصيرة وتجريبية ، ونتعاون مع بعض الجماعات المستقلة بالافلام .. وكنت متحمسا جدا لانجاز دراستي للعودة الى الوطن العزيز والاسهام بخلق سينما جادة وجديدة ..

وحين عدت الى الوطن ، وجدت نفسي وحدي اول الامر ، لانني لم اكن معروفا لا في المعهد ولم اكن مرتبطا بجماعة فنية .. فرحت اخذ على عاتقي خلق العمل السينمائي الذي اريد ، فالتف حولي جماعة من الفنانين، واولهم : بدري حسون فريد ، وجعفر السعدي ويوسف العاني ، وابراهيم جلال .. وقد تعاونا على اصدار مجلة (السينما) لكي نتعرف اكثر بالجو المسرحي والسينمائي. ..وانهم ان نعرف انفسنا ، اولا ، ونتعرف على الوسط الفني وتجارب الاخرين ..

كان ذلك عام ١٩٥٥ .. حين اصدرنا مجلة السينما » ، وكان الفنان بدري حسون فريد هو اول المتعاونين معي تعاونا وثيقا جدا .. وقد تعثرت المجلة ، بسبب المادة ، لانني حين عدت من أميركا ، لم اكن املك شيئا .. اذ ان نفقات دراستي هناك ، كنت اغطيها

تجربة السينمائية

محاورة اجراها
محمد الجزائري

نتيجة اشتغالي ، وكنت بالكاد احصل على ما يسد الحاجة وأجور الدراسة ، .. الخ .

بعد اصدار المجلة ، كان بودي ان اعمل فيلما عن (المعلم العراقي) وكفاحه في هذا المجتمع .. لان المعلم هو الشخص البادي في نمو اي بلد – وخصوصا مثل بلدنا الذي هو بلد نامي ويحتاج الكثير من التوعية،فكنت ابحث عن قصة ، فجاءني جعفر السعدي واخبرني بوجود قصة باسم (سعيد افندي) تقع بأربع او خمس صفحات كتبها ادمون صبري ، فقرأت القصة ، وقد اعجبتني الفكرة جدا ، ومع نفسي قلت انه يمكن تطوير هذه الفكرة، وفي ذات الوقت كنت اشاهد مسرحية – واظنها (ست دراهم) ، وكانت تقدم في كلية الطب انذاك ، فتبادر الى ذهني ، رأسا ، بان المعلم الذي ابحث عنه ، ينطبق على شخصية يوسف العاني . لكنني لم افاتح العاني – لاني لم اكن قد تعرفت عليه جيدا ، وحين عرفوني به .. (والفضل هنا لابراهيم جلال) ، وطرحت عليه الفكرة لكنني لم اخبره برغبتي في ان يمثل بهذا الفيلم ، بل طلبت منه ان يقرأ القصة ويعطيني رأيه بها .. وطبعا حين قرأ القصة ، لم ينظر لها بنفس منظاري ، اذ اننا نظرت لها بأبعاد سينمائية .. وطلبت منه ، بعد ذلك ان يكتب لي حوارها ، وان ، يمثل في الفيلم ، فوافق ، وبذل جهدا طيبا ، وجادا ، وبدأ يكتب ..

وفي نفس الوقت هناك شخص اسمه عبد الكريم هادي خريج معهد الفنون،وهو الان مدير الشركة العراقية العربية – كما اظن – لتوزيع واستيراد الافلام .. وهي حكومية .. فشجعني كثيرا وجمع اخرين معه لتمويل الفيلم ، او المشاركة بالانتاج .. وقد كان والدي يمتلك بيتا فرهنته بحوالي الفي دينار ، وهكذا دبرنا بعض المال، وكونا رأسمالا ، وكانت القصة موجودة ، وكتبت لها السيناريو ، واردنا ان يشارك في الفيلم اكبر عدد من العناصر الفنية الجيدة فأخترنا : يوسف العاني وزينب وعبد الواحد طه وجعفر السعدي ، وحتى ابراهيم جلال وسامي عبد الحميد ، كلهم تعاونوا معنا ، كذلك عبد الرحمن بهجت والعديد من الاخوان تعاونوا معي . في الحقيقة ، وكانوا جد مشجعين لنا ، خاصة في أول الامر.

وطبيعي لم نكن نملك ديكورات ، ولا الادوات والمكائن الفنية ، .. فأعتمدت على امكانيات الواقع ، وفي الحقيقة ، لم يكن ذلك لرغبتي في ان اخرج الفيلم على نمط واقعي ، من خلال منهج او اسلوب ، كلا .. اذ لم اكن انذاك قد اتضح اسلوبي (وكنت مبتدئا) ولم اكن امتلك ، انذاك ، اسلوبا او نظرية . في العمل السينمائي .. لكن الحاجة هي التي جعلتنا نصور في الشوارع ، لاننا لم نكن نمتلك النقود الكافية للتصوير في الستوديوهات وبناء الديكورات ، ولهذا جاء الفيلم واقعيا . وصار لنا اسلوبنا والحقيقة اننا لم نكن نملك اي شيء .. لا اسلوب ولا نظرية ، وكلنا كنا مبتدئين .. ونجرب (كمن يثرم بصل برأس الجمهور) ! ، ومع ذلك (ثرمنا البصل زين) !

والقصد من كلامي هذا اننا اشتغلنا بكل اخلاص وبكل نزاهة ، وكنا نتعب كثيرا ، وكان غرضنا ان ننتج فيلما مشرفا ، ..

والمادة ، كانت تأتي بالدرجة الثانية من اهتمامنا، في البدء .. وطبيعي ان الهاوي يهتم – اول مرة – بالشهرة ، ويهتم بمعرفته للناس ، ثم حين يحترف العمل الفني ينظر الى النقود كوسيلة للعيش عن طريق السينما ..

س – مجلة (السينما) ثم (فنون) ساهمت مساهمة كبيرة ، في حينه ، لخلق وعي فني ، وقد شارك في تحريرها كتاب جيدون ذوو اختصاصات ، وهي – بالتالي – قد خلقت كتابها وقراءها الذين تطوروا مع الزمن، وكانت وثيقة فنية جيدة لمراجعة واقع الحركة الفنية – آنذاك – ..

وطبيعي كل مجلة حين تتعثر ، العامل المادي قد يكون السبب الاول في تعثرها .. هل كانت هناك صعوبات اخرى تواجهكم الى جانب المال ، في اخراج واصدار المجلة وماهي تلك الصعوبات ؟

● – طبعا .. المادة كانت من ابرز الاسباب ، اذ كنا نجمع من بيننا نفقات اصدار المجلة ، بعد ان تبلورت عندنا فكرتنا (اذ كنا في البدء هواة ، كما قلت لك ..) واصبح لنا هدف احسن ، .. ففي البدء صدرت مجلة (السينما) بدون هدف ، وغرضها الاساسي كان التعريف ، والخدمة ، وبعد تبلورها صارت مجلة (الفنون) ، واصبحت احسن وهدفها اوضح ، وتعثرت عدة مرات لاسباب عدة ، احيانا بسبب اختلاف رأي الاخوان العاملين بها .. وكنت احاول ان لا يكون لها خط سياسي معين ، وكنت اريد لها ان تكون فنية ، ولا مانع ان تنشر فيها اراء سياسية متباينة ، ولكني لم ارد لها ان تتبنى سياسيا واحدا ، فقط .. وكان هذا هو اهم الخلافات بين الجماعة العاملة في المجلة .. ثم بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ، اغلقت الجهات



المختصة في زمن عبد الكريم قاسم ، المجلة لتطرفهـا في بعض الاحيان ، وقد اوجدت هذه الجهات اسبابا لغلقها٠٠ واعتقد ان الذين اغلقوا المجلة هم من نفس العناصر التي عملت وكتبت فيها ٠٠ وهؤلاء لم تكن المجلة تتماشى مع رغباتهم ٠٠ اذ كنت في الواقع عنيدا في هذه المسالة واردت ان تكون المجلة حيادية ، خاصة وانها تخدم الفن، دون ان تخلو من سياسة ٠٠ فالسياسة ، شيء ضروري في نظري ، تدخل في حياتنا ، وفي كل موضوعاتنا ، لكنني لم ارد ان تكون (السياسة) هدف المجلة الاساسي ، بل (الفن) ٠٠ وهكذا ، ساعد بعضهم على توقفها فتوقفت !

س ـ لقد عشت في لبنان فترة طويلة ، وهناك ساهمت باخراج وانتاج عمل سينمي شارك معك فيه المونتير صاحب حداد ٠٠ فهل يمكن ان تعطينا فكرة عن الفيلم : (غرفة رقم ٧) ؟

● ـ كان الفيلم تجربة فاشلة ، بالنسبة لي ، لاننا كنا غرباء على جو لبنان ، وكانت تسود الوسـط الفني موجة فوضوية، انذاك ، لانتاج افلام متفاوتة ، ومتنوعة ٠٠ وكنت ضحية هذه الفوضى في فيلمي (غرفة رقم ٧)٠

لقد تعاون معي عدد من الفنانين اللبنانيين الذيـن حاولت ، عبرهم ، تطبيق نفس المنهج الـذي طبقته في العراق ، اي التعاون مع فنانين غير محترفين ، اي فنانين ليسوا تقليديين ، اي ليسوا من طينة الوسط اللبنانـي المرتزق ٠٠ وحاولت التعاون مع فنانين شـباب ، لكني فشلت ٠٠

فالقصة التي اخترتها حاولت الا تكون موجهة فقط لجمهور لبنان ،بينما حين اخترنا قصة فيلم (سـعيد افندي) كان تفكيرنا يتجه الى المجتمع العراقي وحـده ، ومن هنا كانت القصة عراقية وذات شمول انساني ٠٠، ولم اكن افكر بعمل ، انذاك ، اخرج به من النطاق المحلي، وحين مكثت في لبنان تصورت ان تلك المرحلة انتهت ، ولا بد ان نخاطب بلداننا ومجتمعات اكبر ، في فيلمنـا الجديد ٠٠ وقد نصحني العديد من الاصدقاء من المهتمين وموزعي الافلام بأنني من الضروري ان احقق فيلم النجوم، الذي يشارك فيه فنانون لهم اسماؤهم التجارية والفنية٠٠ قلت : كلا ٠٠ انني سابدأ ، كما فعلت في العراق ، ابدأ من الفنانين الذين يمتلكون الاصـالة ، ٠٠ فجمعـت فنانين حاولت ان تتوفر بهم هذه المواصفات ٠ وكانـت القصة ذات افق اوسع ، بحيث تنجح في جميع البلدان العربية ، لكن النتيجة انني ضيعت (الخيط والعصفور)، فلم اوفق في ترضية الذوق العربي ، ولا لبنان ٠٠ وفي الحقيقة ، لو كنت قد اتجهت اتجاها واحدا ، وواضحا ، لامكن للفلم ان ينجح ٠٠ ، اي انني لو تعمقت في اخراج وانتاج الفيلم الذي يكتسب صميمية هذا البلد او ذاك ، لنجحت بالتأكيد ٠٠ وهذا خطأي ، ويجـوز انه خطا الذين شاركوا معي في العمل ، وانا اضع اللوم الاكثر على نفسي ، لانني أخترت الناس الذين عملوا معي ،

● ـ وفكرة القصة ؟

ـ القصة عن اثنين من الشباب اعتبرا ، المجتمع الذي عاشا فيه ـ هو مجتمع لهو ، مجتمع تجريبي ، حاولا فيه تجريب اهواءهم انفسياتهم وامزجتهم الخاصة ، ويطبقان هذه التجربة على بعض شرائح المجتمع ، وان كانا يعمدان الى ايذاء الناس في هذه المحاولة ٠٠ وكما ترى ان افـق الفيلم واسع جدا، اذ لا يمكن عمل مثل هـذا الفيلـم الا في فرنسا ، مثلا ٠ او اميركا ، او في مجتمع متطور ٠٠ تكتسب فيه العلاقات الانسانية شكلا اخر ٠٠ ولهـذا فشلت في تطبيقه في لبنان ٠٠ لذا فقـد خـرج الفيلـم (مهلهل) وضعيفا ـ من حيث المحتوى ـ اما من الناحية التكنيكية فقد كان الفيلم قويا ومتميزا حتى في التمثيل اذا أخفقت في ابراز الفكرة ٠٠ وقد ساعد الجماعة الذين عملوا معي في تحطيم هذه الفكرة ، لان الحوار كتبه احد اللبنانيين ـ كيفما اتفق ـ فاهملته ، واشـتغلت الفيلم دون ان اعتمد على هذا الحوار ٠٠

وكان ، (رضا الشاطيء) عنصرا ساعدني في هـذا الفيلم فقد اعطيناه دورا ، كي نحقق لمسة عراقية بالفيلم، وهذا خطأ اخر ، اذ لابد ان يتميز الفيلم بالارض التي انتج عليها ، ٠٠ واني اعتقد بان الافلام المشتركة لم تحقـق نجاحها المطلوب ، ٠٠ لذا قررت ـ حتى لو عملت فيلما مشتركا اقوم به في بلدي ـ فأني سأختار الممثل الـذي من الضروري ان يتقمص صفات وملامح الشخصيـة العراقية ؛ بحيث يكون عراقيا ،ولا يظهر وكأنه غريب على الفيلم او بيئته ٠٠ ، كل الذين سأستعين بهم مـن غير العراقيين ، فقط ، ذوي الاسماء الفنية المعروفة لانجاح الفيلم ، ولكن بالضرورة ، كما قلت ، يجب ان ينسجم مع دوره حتى يبدو كأنه عراقي ، تماما ٠٠

س ـ بالنسبة الى الطموحات الفنية ٠٠ فأنت الان لست مع اتجاه الافلام المشتركة ، فاذا اتيحت لـك فرصة لتقديم عمل سينمي للعراق ، فما هي صورة

الفيلم والعملية الانتاجية في ذهنك والتي تطمح الى تحقيقها ؟

ـ لو اتيحت لي فرصة تكوين عمل فني جديـــد في الوقت الحاضر ، فسأستفيد من الاعمال التي قمت بهـا سابقا اذ اعتبرها بداية تجربة ، .. وبعد ممارســتي وقراءاتي ومشاهداتي الافلام العالمية ، ارى أن أنجـح أنواع الافلام التي ارعب في اخراجها وانتاجها لبلد متطور، ويجب ان يكون البلد متطورا ان اجلا او عاجلا ، هــي الافلام الوجدانية ، في نظري ، هي اصعب وارقــى انواع العمل الفني . وحين اقول الوجدانية أو العاطفية، فهي تعتمد محور الامرأة والرجل ، .. فمعالجة العلاقة الانسانية في الحب ، جد صعبة .. وانا اتحـدى مــن يستطيع انجاح مثل هذا العمل ، مسرحيا أو سينمائيا .. أو انه (نجح) في ذلك .. وحتى الافلام المصرية ، هي ليست إفلاما غرامية او وجدانية بالمعنى الصحيح ، انها معالجات مبتذلة لموضوعات الحب والجنــس .، وهــي ليست صورة الافلام التي نطمح لها ، كالافلام العالميــة، وبالذات كفيلم كلود ليلوش (رجل وامرأة) مثلا ..

فالحب ، والعاطفة ، موجودة منذ الخليقة ، ولكــن المعالجات تتنوع ، ويمكن ان تحقق غناها على الدوام . لذا اتمنى أن انتج واخرج فيلما وجدانيا بهذا الافق .. واضع في حسابي انه من الصعب عمل هكذا فيلــم في بلدي ، في الوقت الحاضر ، لانه ستقف الكثير مــن الحواجز امام هذا العمل ، منها ان البعض سيقول ان تقاليدنا الاجتماعية لا تساعد على انتاج مثل هذا الفيلم. واتساءل : لماذا ؟ .. اليست لدينا عاطفتنا وحبنا ..؟ اقول : موجودة .. وربما اعنف واكثر من اي بلد آخر، فربما ، أعمد الى تصوير الحياة ، بشكل اغنى ، مــن الاخرين . ففي الافلام الاخرى يتم التقبيل من الفم .. كتقليد ، عندنا ، يلجأ العاشق الى تقبيــــل الضفائر ـ مثلا ـ وهذا يعطي عمقا للعاطفة العراقية في الحب ، . املي ان اعمل فيلما يصور عواطفنا ويجسدها بنجاح ، بحيث يكون مؤثرا جدا ..

وانا لا أدعو الى الاباحية او التعري في مثـــل هذه الفكرة ، ولكن يجوز ان اعتمد على لقطات تظهر مفاتن المراة ، ولكن ليس بشكل مبتذل ..، ..

ان تجسيد مفاتن الجسد ، اصبح عملا اعتياديا في السينما الحديثة ، بل ان بعض الافلام تعالج العــري كموضوع .. ولكنك لا تحس بالشهوة الحيوانيــة ازاء ذلك ، بل بالسمو الانساني ، وبان موضوعات الجنــس والحب والعواطف ، اصبحت علما .. وضرورة .. لان تصوير الطبيعة الانسانية مهمة من مهمات الفنـــان المعاصر .. فالعالم المتحضر ينظر الى هذه الامور نظـرة (مفتوحة) جدا .. أما نحن ، فحتى الرقابة عندنا ، تلتذ باللقطات الخليعة ، وتعيد مشاهدة اللقطة اكثر من مرة، لكنها تحجبها عن المشاهدين .. لماذا ؟ .. اذا كـــانت هذه المشاهدة طبيعة انسانية ، فلماذا لا يمارس الجميع هذه الطبيعة ، بشكل مهذب وغير مبتذل؟ اننا لو اصبحنا واقعيين واستطعنا القضاء على ازدواجيتنا ، لتطورمسرحنا والسينما وكافة الفنون عندنا بشكل متطور ، ومتميز . فاكثر مسرحياتنا وافلامنا السينمائية تعتمد الجـــانب الانتقادي ، صحيح ان هذا الجانب هام في تطـــوابن علاقاتنا وتنقيتها ، ولكن الانتقاد ليس كل شيء .. وليس من مهمة الفيلم ان يكون انتقاديا بحتا ، فهــذا يدخل في عملية استجداء التصفيق .. فالشعارات ، والافلام السياسية ، أو الحربية ، سهلة جدا ، ولكــن اعطني فيلما أستطاع ان يصل بالعواطف الانسانية الى ذروة التاثير والانفعال ، اصفق لك من الاعماق ..

طبيعي ان الجمهور البسيط يحبذ الموضوعــات الانتقادية والسياسية . .. ففيلم (سعيد افندي) حقق نجاحا كبيرا ، لكن نجاحه الاساسي اعتمد على آصرتين :

اولا العاطفة : عاطفة الحب الموجودة بين الطفــل الصغير والخرساء .. والحب هذا جذب الكثير مــن المشاهدين فتعاطفوا مع هذا الحب ، وانفعلوا حد البكاء..

وثانيا : السياسة : حيث ضربنا على وتر حساس من خلال الانتقاد والتلميح،والجمهور صفق كثيرا لذلك..

فنحن نعتقد ان كل الناس شاهدوا الفيلم،والعوائل بصورة خاصة ، انسجمت مع الفيلم لانه جسد عنصـر الاطفال وعواطفهم ومشاعرهم الانسانية ، .. والشباب لم يتاثروا بهذا الجانب ، لكنهم تاثروا بالجانب السياسي في الفيلم.. وهكذا .

● ـ وهل كتبت قصة فيلمك الجديد ؟

ـ نعم .. القصة مكتوبة ، ولكن السيناريو لم يكتب لحد الان .. عن معالجة انسانية تتجاوز الطبقات ، حب ينمو بين ابن وسيم لعائلة كبيرة وثــرية ، وانـــت تتذكر قصور الكرادة ، سابقا ، وبجانبها ثمة كوخ او اكثر ، دائما ابناء وبنات الاكواخ يخدمون عنـــد ذوي القصور ، او يعملون في البستنة عندهم .. فمثلا هناك فتاة من الجنوب عمرها ١٤ ـ ١٥ سنة ، وهناك ابـــن الثري ، ابن الباشا ، الذي هو لما يزل بعد في مقتبل العمر (١٧ سنة) .. وهذه الفتاة القروية ، فقيرة ويتيمة .. امها وحدها معها .. وهي تعمل كآية كادحة في غســـل الملابس ، او خدمة البيوت .. وتبقى البنت وحدهـــا تتطلع الى القصر ، وتطمح ان ترى الشاب الثري ، الحلـ .. وتتمنى ان تكون خادمة له طوال حياتها .. وهــ ينظر لها من عل ، الى ملابسها الممزقة وهي حافية . تنقل الماء من (البوري) ، وينظر لها من الناحية الجنسية لكن هذه النظرة مع مرور الايام تتطور الى حــب ، وا حب فظيع ، لدرجة ان سلوكه يتهذب ازاء عاطفته ، فحيـ تذهب امها ، يزورها ويجلب لها الطعام والملابس ، وتنـ علاقة حب بينهما .. هي تجهل مشاعرها بالضبــط لانها لم تمارس تجربة وجدانية ولم تعــرف الغـــرام

حياتها .. لذا ترتبط مشاعرها بشيء من العبادة والتقديس ، والفطرية .. وهو يحاول ـ عبر حبه لها ـ ان يرفعها من مستواها ، لكن لا يمكن ، لان الفوارق الطبقية تظل عميقة بينهما ..

وطبيعي ان بداية نظرته لها كانت جنسية ، لكنها تحولت الى حب .. يقف الاب ـ كالعادة ـ في طريق هذه العلاقة التي تظل نقية ومنتهية ،

ونحن ، هنا ، استطعنا تصوير شرعية اجتماعية ، عبر حياتها اليومية ، وفي نفس الوقت استطعنا تصوير العلاقة الوجدانية ، اي استطعنا ارضاء رغبة القصة السينمائية ، من ناحية موضوعها : الحب ..

واعتقد ان فتاة الاربعة عشر عاما ، والتي تجهل صورة الحب الحقيقي ، بل تشعر به فقط ، ستحقق ، عبر الفيلم ، نجاحا ، مهما .. بحيث تدفع هذا الثري الشاب ، عبر عاطفته وحبه لها ، ان يقلم حتى اظافر قدمها بنفسه !

مثل هذه القصة ، اذا اخرجت كفيلم ، اعتمدت فيه الموضوع والتكنيك ، لربما ، يتصور البعض اننا نتجاوز حدود تحركنا ، اي ربما نتهم بما لا نريد .. كتبني الخلاعة او غير ذلك . بينما ارى ان الفيلم سيكون لائقا ، وان الجمهور يجب ان يرى ويشاهد مثل هذه الافلام ـ

س ـ ولكن عندي ملاحظة حول المعالجة لهذه القصة (بالنسبة لهذا الواقع الطبقي) فهل تعتقد ان كل الاغنياء المترفين يستطيعون النزول الى مستوى (الفقراء) ، ويخلقون الانسجام الوجداني بينهم وبين الطبقات المسحوقة ، ام ان الطبيعة الاستغلالية التي تغلب عليهم عادة ستحركهم باتجاهها .. ؟

ـ بلا شك ان كل انسان بطبعه هو انسان طيب ، والمجتمع هو الذي يخلق عنده الاشياء الصحيحة وغير الصحيحة ، ولهذا اردت ان اقول ان الحب هو الذي يجعل الانسان ، انسانا متساميا .. ومهما يكن هذا الانسان قاس ، وشرسا ، فانه يلين حين تدخل حياته المرأة التي تعرف كيف تبدل طباع هذا الرجل ، وتحوله الى انسان بمعنى الكلمة .. فالحب هو الاساس في مجتمعنا ، ومع الاسف لا نحب .. في هذا المجتمع ، اعني ان حبنا جارف ، وفي نفس الوقت بعد فترة وجيزة سرعان ما يتحول الى الضد .. والى الكراهية .

س ـ اي اننا نحب بتطرف ونكره بتطرف !؟

ـ اجل .. نحن نحتاج الى حب اكبر من حجم هذا الاندفاع .. ثمة اغنية بالانكليزي تقول :

لا يوجد حب كاف ، يشملنا ..

ولهذا نحن نحتاج الى مثل هذا الحب ، ومن الضروري ان نعبر عنه باعمالنا الادبية او الفنية ..

قد يكون حديثي هذا غريبا بعض الشيء .. لكنها الحقيقة .. وبدون شك ان حب الانسان لاخيه الانسان، لطيف جدا ولكن حب الرجل الى المرأة والمرأة الى الرجل، مسألة ضرورية جدا .. ولحد الان ، وحتى الذين تزوجوا ـ في الغالب ـ يتعاملون مع الفتاة التي اعجبتهم في البدء ، ثم تزوجوها ، تعاملا حارا .. (ربما يضرب مية جيله ، ويقتل مية نفس) كما نقول .. من اجلها.. ، اما بعد مضي ستة اشهر ، او سنة .. وحين يرزق بطفل او اكثر ، نراه ، شيئا فشيئا يعود الى السهر خارج البيت ..

س ـ ان موضوع العاطفة الانسانية ، عندنا ، متطرفة، فنحن اما نحب بعنف ، او نكره بعنف ، كما قلت لك .. ولكن هذا لا يعني نفي وجود عوائل سعيدة، وعلاقات ازواج ، او حب متكاملة ..

ـ انا .. مع احترامي للمتزوجين يمكن ان اقول ان ثمانين بالمائة منهم غير سعداء لكنهم يمثلون دور الزوج والاب لا اكثر ولا اقل .. ويمارسون اعمالهم اليومية في البيت وخارجه باعتيادية وروتين قاتل .. ولكن هناك اناس آخرون ، على العكس ، يستمر الحب عندهم على نحوه وتوهجه اكثر من عشرين عاما ، ويأتي الابناء وينشأون على هذا الحب ، اذن فالعائلة لها دخل كبير في توصيل الفهم الصحيح او الخاطيء للحب ، كعلاقة انسانية عند الافراد .. والمجتمع . لذا علينا ان نتعلم الحب .. او نتعلم كيف يجب ان نحب .

س ـ في السينما الجديدة ، ـ وحتى في السينما التقليدية في السابق ـ يتجلى موضوع الحب ، كموضوع انساني وعاطفي ، .. وفي المسرح ، منذ المسرح الاغريقي ولحد الان ، تظل تناولات موضوع الحب متجددة وثرية .. اذ ان موضوع الحب ظل موضوعا هاما ومتطورا وجديدا على الدوام ، لماذا ؟ .. لان الحب عاطفة ازلية . الان .. الافلام التي تعالج الوجدان عبر العلاقات اليومية ، مثل فيلم ليلوش (رجل وامرأة) او الافلام الفرنسية والدانماركية وغيرها ، والافلام السويدية بشكل خاص ، تعرض الجنس كموضوع انساني ، فهناك افلام الممثلون فيها عراة تماما . ، اما عندنا . . فمجتمعنا يحتاج الى تطوير الحب ، لدرجة الفهم الانساني ، فالمعالجة اذا اكتسبت في السينما هذا البعد ، فبالتأكيد ينجح الفيلم كمضمون على الاقل، ولا اتصور ان اي فيلم يصور بعيدا عن السياسة او عن ظروف المجتمع البشري ، لاننا ابناء هذه الظروف مجتمعة ، فحين تحب (هذه) الفتاة ، (ذاك) الفتى ، فتلعب الظروف القسرية دورها في تفرقة العشاق او محاصرتهم ، او دفعهم الى الاختناق في موروثات المجتمع القديمة ، ان هذه الحالة ، لها علاقة في طبيعة وتركيب بنية المجتمع والعلاقات الانتاجية والاجتماعية السائدة .. فحتى في المجتمعات المتطورة ثمة مشاكل عند العشاق.. وعند المحبين ، تختلف درجتها وحدتها في المجتمعات الاشتراكية ، عنها في المجتمعات الاوربية

الرأسمالية المتطورة ، وعنها في البلدان المتخلفة٠٠

ـ الحب لا يكون جميلا ولطيفا ، اذا لم تكن هناك مشاكل معينة ، طبعا المشاكل هي التي تكون هذا الحب وتغنيه ٠٠ **فأمام المشكلة يقف الانسان في امتحان الحب** ٠٠ فالحب يدفع الى التضحية ونكران الذات والسمو٠٠ والقصص الرومانسية مليئة بهذه الحالات والظاهرات٠٠

س ـ هل شاهدت فيلم (قصة حب) لمؤلفها اريك سيكال؟

ـ مع الاسف لم اشاهده ، اذ لم تتح لي الفرصة في بيروت لمشاهدته بسبب مشاغلي خذ ، مثلا (رجل وامرأة) ٠٠ المعالجات تختلف عن (قصة حب) ، ولكن يظل الحب موضوعا انسانيا يغني السينما ويثريها ٠٠

ـ (قصة حب) فيها عودة للرومانسية ، ومع الروح التوفيقية التي يطرحها الفيلم بين الطبقات ، والعودة ـ في النهاية ـ الى البكاء في احضان الاب اللورد ٠٠ ، ومع ذلك فهي قصة ناعمة وبسيطة في ايقاعها وفي تركيبها٠٠ وحتى التكنيك الذي استعمل بالفلم ، كان واقعيا ، وبسيطا ٠٠

ـ المجتمع لا يخلو من هذه المعالجات ، ٠٠ ونحن في البلدان النامية ، نحس بمشاكل اعمق في هذا الصدد، اذ لم تتح الحرية بعد للشاب ان يخرج مع حبيبته بشكل طبيعي ، ومتى ما وصلنا الى هذه الحالة ، نعتبر مجتمعنا قد تطور حضاريا ٠٠٠ ، وحين يساير الرجل المرأة ، تتهذب اخلاقيته ، وبالتالي يزول هذا التطرف في علاقاتنا ٠٠ من جميع النواحي ، فحيث نخلق الاستقرار داخل انفسنا ، نخلقه في داخل الاسرة والمجتمع ٠٠

س ـ كمشروع ٠٠ لخلق وحدة انتاجية للسينما في العراق ، بما يحمل من آفاق مادية وتكنيكية لو اتيحت لك الفرصة للعمل في العراق ، فهل تعتقد انه من الاحسن الاستفادة من الموجودين في مصلحة السينما والمسرح ؟ او انك تختار وحدة انتاجية بعيدة عن التشكيلات الادارية ؟ اعني ، صورة العمل الفني السينمائي من خلال المخيم السينمائي، كيف تنظر لها ؟

ـ انا ٠٠ لا مانع عندي من اختيار اي شخص مناسب للعمل السينمائي ، المهم ان يتميز باخلاقية سينمائية؛ فالسينمائيون ـ عموما ـ (وفي الخارج خاصة ، وبوجه اخص الممثلين) لا يتميزون بضوابط اخلاقية سينمائية عالية ٠٠ الاخلاق السينمائية ، في التقيد بوقت العمل ، والاخلاص ، وطاعة المخرج ، والابتعاد عن الانانية والجدل اللامجدي والنفاق ، واحترام الزميلات العاملات معه في الفيلم ؛ ٠٠ وانا ، في الواقع ، وبدون مبالغة اقول ان الجماعة الذين اشتغلت معهم فيلم (سعيد افندي) مثلا ، كانوا من اخلق الناس واطيبهم ، لانهم كانوا اكثرهم من محترفي التمثيل ، صحيح انهم لم يشتغلوا في السينما سابقا ٠٠ مثلا : جعفر السعدي ، ابراهيم جلال ، حاجي ناجي الراوي ، يوسف العاني ، زينب وغيرهم ٠٠ كانوا مثال الاخلاق السينمائية والاجتماعية الطيبة ، ٠٠ ولذا افضل العمل مع اناس غير موظفين ، فالموظف ـ بحكم روتينية عمله ـ يعمل وهو ينظر الى ساعة معصمه ٠ ، في حين السينما اليوم غير محددة الوقت ، فيمكن ان تعمل في هذا اليوم اربع وعشرين ساعة ، وفي اليوم التالي اربع ساعات فقط ، او انك ربما تواصل الليل بالنهار لاكثر من يوم ٠٠ ففي السينما اسقاط للروتين ، والموظف روتيني بطبيعته ٠٠ ، فالسينما متحررة ، ولهذا فانا ضد توظيف الفنان ، فالفنان يجب ان يكافأ ويعطى حسب عمله ، وبمقدار هذا العمل ٠٠ فالفنان حين يتحول الى موظف ، يصبح خاملا ٠٠ والاعمال الفنية ، التي نراها الان ، لا تشبع ٠٠ ولهذا افضل العمل مع اكثر الناس من غير المنتمين الى وظائف ادارية ٠

س ـ حسنا ٠٠ لخلق صناعة سينمائية في العراق، ما هي مقترحاتكم ٠٠ بهذا الصدد ؟

ـ هناك عدة عوامل ومقترحات ، والذي اعتقده ان تشجيع هذه الصناعة يعتمد اساسا على توفير المال ، والدعم المادي ، اذ ان المال له دخل كبير في تشجيع هذه الصناعة فالسينما تحتاج الى رصيد رأسمال ضخم ، وتوفر المال ، لا يتم للمشروع فقط ، بل للفنان نفسه ، الذي يعتمد على عمله الفني ، اذ يجب تقديره بحيث يتحقق له الاكتفاء عبر عمله الفني ، اي عبر المردود المالي لعمله الفني ٠٠ وقد اقترحت ، واقترح تكوين طريقة خلق المنتجين ، فهناك مجاميع طيبة ومعروفة بسمعتها ، وهذه المجاميع هي ذات شقين : افراد ، وفرق فنية وان كانت تعمل بالمسرح ، لكن التعاون مع بعض الفنانين داخل هذه الفرق سيحقق نتائج باهرة ٠٠٠

فاذا كانت مصلحة السينما والمسرح هي المرجع ، فبعض الناس لا يعتقدون بكفاءة كل العاملين في هذه المصلحة بسبب وظيفيتهم ، ولكونهم ليسوا من اوائل العاملين بالسينما او من ذوي الخبرة الطويلة بهذا المجال ٠ ٠ فالعاملون في المصلحة لم يصلوا لحد الان درجة الاحتراف بمعناه الصحيح ، وخاصة هناك من المحترفين من هم خارج الوظيفة ـ على قلتهم ـ لكنهم يشكلون ـ لو تجمعوا في خلق انتاجي او تجمع انتاجي ـ دعامة اساسية لعمل سينمائي ناجح ٠٠

فلو وضعت خطة لانتاج خمسة افلام بالنسبة ، فكل فرقة او جماعة تقدم القصة التي تريد انتاجها ، مثلا انا كاميران حسني ، او ابراهيم جلال او يوسف العاني ، كلنا عندنا مجاميع يمكن التعاون معها ، اوجعفر السعدي او العبودي او جعفر علي ، وكلهم يمتلكون القابلية للعمل لانتاج سينمائي نظيف ، وكلهم يتمنون اتفاق عمل سينمي،وحين ينتخبون الناس المطلوبين لهذا العمل ، بحريتهم ٠٠ وبالتعاون مع الكفوئين في المصلحة، ومع الادباء والمعنيين ، بحيث يتم التوصل الى احسن

النتائج ، بعيدا عن الحسد والغيرة ، ووفق الشروط السليمة لاختيار القصة التي تتوفر فيها صلاحية العمل السينمائي ٠٠

هنا ، تدخل المصلحة كطرف مهم ، اذ توفر الفلم الخام والاجهزة وامكانيات الانتاج ٠٠ ولا تشترط اختيار الاشخاص والفنيين ، وتترك لهم حرية العمل والصرف ، ٠٠ وتوزع نسب الارباح في المستقبل على العاملين ، مع تسديد الكلفة — بدون فوائد — للمصلحة٠٠ (اي ان مساهمة المصلحة انتاجيا ، تكون بمثابة الممول ، ورأس المال يعتبر بمثابة سلفة للمجموعة الانتاجية)٠٠٠

وحين يحقق الفيلم النجاح ، سوف تعاد المبالغ الى المصلحة ، واذا خسر بعض الشيء فلا بأس ان تخسر المصلحة الف دينار او اكثر بفيلم واحد من مجموعة خمسة افلام اخرى ، وفق خطة مدروسة وبدعم من المصلحة ،

— مصلحة السينما والمسرح كجهة رسمية تمتلك القدرة على التمويل ، وهي تستطيع ان تكون الجهة الانتاجية الاساسية (اي المنتج) ، والذي اعتقده ان المصلحة لا توافق على الانتاج الفردي باسمها ٠٠ اعني انها تساهم في الانتاج ، او تشتري السيناريو ، وتعطي هذا الفنان او غيره صلاحية الاشراف على العمل ٠٠ اما ان تدخل « شريكا » في الانتاج ، فلا اظن ان هذه الامكانية متوفرة او ضمن خطة المصلحة ٠

— لماذا ٠٠ لا يوجد مثل هذا القانون في العالم٠٠ فمجلس الادارة ، عليه ان يقرر ولكن ، ليكن هناك بعض الخسارات في العمل كأن تنكسر احدى الكاميرات وهل يمكن ان تعطي عملا ناجحا بدون خسارات ولو جزئية انا ارى ان المصلحة يجب ان تشجع كل الكفاءات وتدعمها ماليا ، وهذا هو الشكل المناسب لخلق صناعة سينمائية متطورة ٠

ولو نظرنا الى الاعمال التي انجزت من قبل المصلحة في كل عهودها لوجدنا ان البعض تعلم عن طريق المصلحة، وهذا التجريب سبب خسائر اكيدة ، وحتى الافلام التي انتجتها المصلحة كانت فاشلة ولا تستحق اي تقدير ٠٠ اليست هذه خسائر واسراف بأموال الدولة ؟ اذن ٠٠ اين منشأ الخوف ، ان الناس الذين تعطيهم المصلحة — حسب اقتراحي — ليسوا من الجهلة ، او من قليلي التجربة ٠٠ فانا مثلا او غيري ، اذا استلمت كاميرا من المصلحة وانكسرت فلا يعني هذا تقصدا او جهلا بل ربما قضاء وقدرا لا غير ٠٠ وحتى لو تم ذلك فيمكن استقطاع اسعار المواد التالفة من ارباح الفيلم بعد عرضه ٠٠ وهذه مسائل ليست اساسية ، ٠٠

فاذا ارادت المصلحة تشجيع السينما ، فهذه ضرورة ، اذ ان الفرد لوحده لا يستطيع ان يقوم بهذا العبء الكبير ٠٠٠ ويمكن معالجة كل النواقص والهفوات التي تنجم عن العمل ٠

س — وكعمل مشترك الا تطمح ان تقدم عملا مشتركا بينك وبين المصلحة ٠ ؟

— لا مانع لدي من اي عمل مشترك شريطة ان انتخب الاشخاص الذين اريدهم ٠٠ اذا كانوا من منتسبي المصلحة او من خارجها ، لكي استطيع التحكم بعملي ، لان المخرج السينمائي بمثابة قائد المعركة ٠٠

س — هل يمكن ان تعطينا صورة مكثفة عن حياتك الشخصية والفنية ؟

— ولدت عام ١٩٢٧ في لواء الناصرية ٠٠ اكملت دراستي بين مدينة واخرى ، لان والدي كان ضابطا بالجيش٠٠وتقريبا عشنا في كل مناطق العراق٠٠واكملت اخر سنوات الدراسة الاعدادية في بغداد ، بعدها سافرت الى شيكاغو — كما قلت — فانجزت ستة اشهر دراسة في مدن شيكاغو للتمثيل ، بعدها التحقت بجامعة كاليفورنيا عام ٤٨ ، نلت شهادة (B A) في ، عام ٥٣ الاعمال الفنية ، ثم اخذت الاختصاص من جامعة جنوب كاليفورنيا (ماجستير في الاخراج السينمائي)، وبعد عودتي الى بغداد اصدرت مجلة (السينما) ثم « الفنون »٠٠

تم اول انتاج سينمائي لي هو « سعيد افندي » و (مشروع زواج) مع بعض الافلام الاخبارية والوثائقية ثم فيلم « غرفة رقم ٧ » ٠

واتمنى في كل لحظة العمل ٠٠ وانا لم اترك الفن، ولكني تجنبت الوظيفة ، فاردت ان ابقى حرا لكي استطيع العمل والانتاج ، وباعتقادي ان الفنان الحقيقي لايصمت٠٠

س — هناك قصص جيدة كتبها ادباء شباب فلماذا لا تختار بعضها للانتاج ٠٠ اذ انها تضيء جوانب عديدة من حياتنا ، فيها الجانب العاطفي ، وما يتعلق بحياتنا ٠٠؟

— اين القصص ٠٠ انا لم يقدم لي اي قاص نتاجه لدرسته ٠٠ واتمنى لو توفر لي ذلك ٠ فالقليل الذي هو في متناول يدي ، ولكني كما قلت لك ، انني احبذ الان انجاز العمل الذي تحدثت عنه — وربما الجمهور يريد اشياء جديدة ٠٠ وربما هذه القصص للقراءة لا للسينما ٠٠ وكما تعرف فان قصة «سعيد افندي» كانت بخمس صفحات فقط ٠

س — السينما الجديدة لا تعتمد ، الان ، السيناريو الطويل ، فالسيناريو تخلقه عقلية المخرج نفسه٠٠

— ولكن اي سيناريو لابد ان يعتمد على بناء قصصي متين ٠٠ ، وانني لا استطيع الان تقديم اعمال كفيلم « سعيد افندي» (ومشروع زواج) لانني تجاوزت تلك المرحلة ، وان هذه الافلام اصبحت بدائية ٠٠ لذا استصعب انتاج مثل هذه القصص الان ٠

س – كنت في «سعيد افندي» تجريبيا ، اي كما قلت ام تعتمد الواقعية كنهج مسبق ·· فهل تكــون لديك الان المنهج الاخراجي المتميز ؟

– انا الان عندي اسلوبي ومنهجي ، وبعد تجربتـــي الاولى تكونت عندي البداية ، فبعد « ســـعيد افندي » و(مشروع زواج) تكونت لي ملامح الاسلوب ·

س – انت اكثر ميلا الى اية جهة او اي اتجاه في السينما المعاصرة ؟

– الحقيقة ليست هناك اتجاهات ، فكل انسان لــه خطته المعينة ، واسلوبه ومنهجه فلا يوجد هناك مخرجان لهما اتجاها معينا ، ولا حتى عشرة مخرجين ··

لكني يعجبني التصوير خارج الستوديو ، وهـــذا الاسلوب اقرب للواقعية ، مع الاخذ بنظر الاعتبار تصوير المشاعر الانسانية ، والتكنيك الفني ·· ، ومع ذلـــك لا استطيع ان اجزم بان لي واقعية معينة ، او كذا اتجاه، فاحيانا القصة السينمائية تفرض اسلوبها المتميز · · فقد تحتاج هذه القصة الى «الواقعية » او (الرمزية)·· فالذي يشاهد (سعيد افندي) ويشاهد « مشروع زواج » يقول ان هذين الفيلمين ليسا لمخرج واحد ··

س – وهل تترك الناس يتحركون بشكل عفوي ،ويمثل الابطال ادوارهم دون ان يحس الجمهور بذلـــك ؟

– هذه مسالة طبيعية جدا ، لان حركة الناس العفوية تغني المشاهد السينمائية ، واي مخرج معاصر يجب ان يعتمد على ذلك ·· لان هذه المسالة اصبحت جزء مـــن النظرية الاساسية في العمل السينمائي ·

س – بعض المخرجين الجدد يعتمدون على اللقطة وغناها التكنيكي ، اذ يهملون المضمون ·· فاين تضع هؤلاء ؟

– اعتبرهم هواة لا غير ·· ومجـــربين فالمحتـــرف يعتمد على بناء القصة وعلى الممثلين بالدرجة الثانية · · اما الاعتماد على اللقطات والتكنيك وحده فلن يعطـــي شيئا ·· فالانسان بطبيعته يحب الاشياء البســـيطة ، فالسريالية ، وغيرها ، ممكنة لكنها غير مفيدة ، ولكـــن تصوير الاشياء ببساطة واظهارها بشكل طبيعي هـــو اصعب الاشكال الفنية · – قصة حب – مثلا لو اخرجت بتكنيك حديث ، وتجريدي ، لما حققت الاضاءة المطلوبة لعذوبتها وانسانيتها وبساطتها ··

س – ماذا تريد ان تحقق في المفردة السينمائية ، او اللغة السينمائية ، عبر اللقطة والتركيبات الاخرى ؟

– اسعى الى خلق التركيز الانســـاني ، وعنصـــر المفاجاة · فاني امهد للمشهد ، ثم اضرب ضربتي الفنية ، في وقت معين لخلق عنصر الاندهاش والمفاجاة الى جانب الموحيات والمؤثرات التي اخلقها ضمن عملية التصوير والاخـــراج ·· فالفلم ليس عفويا فبعد ان تتحول الى محترف ، تحسب لكل شي حساب المسطرة ، فهنا موقف دراماتيك وهنا ضحكة او مفاجاة او ضربة فنية وهكـــذا فبعد كتابة القصة واعدادها للسينما ، تدخل هـــذه الافعال التكنيكية لشد المشاهد للفيلم ولاضفاء معطيات الفن السينمائي كصناعة ، ايضا ·· ، وكتكنيك ··

– شكرا للاستاذ كاميران حسني ·· ونامل ان تتحقق كل طموحات السينمائيين العراقيين لخلق صناعة سينمائية عراقية متطورة ·

محمد الجزائري

مخرجون عالميون

٥

جون فورد

اعداد : صباح الزيدي



أشك في ان القارىء العزيز - سيما اذا كان ممن يلاحقون تطور السينما العالمية ويتابعون ما يستجد في ميادينها، ويرصدون التغيرات العديدة التي تدخل على هذه الصناعة الفنية .. او اذا كان من هواة صنع الافلام وهي تسمية يصح اطلاقها على ممن لم يمارسوا عملية الاخراج والانتاج بشكل متواصل وجدي .. او بصورة أدق ممن لم يتمكنوا خلال وجودهم المشكورة من تحقيق فعل سينمي متخط اسوار العادية على صعيد وطننا على الاقل .. اشك في انه لم يتساءل حتى الان وبعد ان كتبنا في حلقات اربع ماضية متحدثين بايجاز عن اربعة من كبار مخرجي السينما العالميين التقليديين - كيف اننا نتناول في كتاباتنا المخرجين القدامى دون التطرق الى المحدثين منهم سيما وان حركة السينما عجت وما زالت منذ نهاية الخمسينات بالعديد من الاسماء اللوامع في ميدان الاخراج وسجلت منعطفا كبيرا ، ومهما، في تيار الافكار ، والرؤى، ولاستنتاجات التي ظلت سائدة وفق رتابة معينة لا تشوبها الا في احايين متباعدة أشكال جديدة . وتقنيات أفضل .

.. لقد توضح طريق السينما بفعل



لقطة من فيلم « كفاح اجيال » للمخرج فورد

محاولات الرواة القدامى لترويض الكاميرا والفكر والناس والطبيعة لخلق الايقاع المهذب العظيم .. لذلك فان مخرجي السينما القدامى ابتداء بجورج ميليس الفرنسي وحتى جون فورد الامريكي وضعوا بعد فيض من التجارب والمثابرة دعائم السينما القوية . واحتلوا قيمتها وسخروها لتصبح اداة التفاعل اليومي .. ان مخرج السينما اليوم ـ سيما اذا كان هو منتج افلامه ـ يتمتع بصلاحية مطلقة في التعبير عما يجول بذهنه .. فلقد رأينا سينما الفنان الواحد عبر الافلام التي يكتب قصتها ويصورها ويقطعها فنان واحد .. وهذه هي خلاصة الاهمية التي يتوجب ان يتمثلها المخرج في السينما والتي حاول تأكيدها خلال العقود الست الماضية ..

ان احدا مثلا لا يستطيع نكران حركة المخرجين الشباب خلال الاعوام العشرة الماضية فلقد ظهرت موجات للسينما الشابة في كل قطر من اقطار الانتاج السينمي في اوربا .. كالموجة الجديدة الفرنسية التي سرعان ما انتشرت في كثير من بلدان العالم .. وسينما الفنان .. والسينما السياسية التي قادها جيليو بونتيكورفو وكوستا كافراس ومايكل كاكويانيس وغير ذلك من اتجاهات التعبير السينمي ولا اغالي اذا قلت ان هذه الحركات الجديدة قد اكتسحت اوربا بشطريها وعبرت الى امريكا على يد مخرجين شبان امثال آرثر بن وسيدني لوميت ونورمان جوديسون وجون فرانكنهيمر .

ان هذه الموجات الشابة والتي بدأت في اوربا الغربية على وجه الخصوص كانت تحمل سمات العصر الراهن بوضوح .. ولقد عبرت وما زالت تعبر ـ رغم اغراقها في الرمزية احيانا ـ عن قناعات جديدة كانت نتيجة تأزم الحياة المادية في البلاد الرأسمالية واضطراب الاوضاع السياسية وقلق الشباب من جهة اخرى بيد ان هذا كله لم يحجب حقائق عدة عن هذه الحركات والتيارات وعن اشكال التعبير وتناولات الافكار الجديدة ..

ان ثمة قضايا ظلت تطرح جراحاتها بشكل افقي على انماط السينما الفنية الامر الذي أحرج أعدادا كبيرة من فتيان السينما الجديدة فظهرت تمخضاتهم عرجاء مترنحة .. او كسيحة تماما .. .. فلقد كان العمل السينمي بالنسبة للمبتدئين عبارة عن فكرة طارئة او مجموعة مشاهد متناثرة .. فليس مهما الوضوح ـ كما يعتقدون ـ وليس مهما التناسق !! كما ليس مهما جودة التصوير . أو قوة المونتاج ! والانارة .

لقد ولج ميدان العمل السينمي عدد كبير من المثقفين بتصور خاطىء هو أن أي عمل فردي مرتجل غير واضح القسمات يمكن اعتباره نموذجا ينتمي الى الموجة الجديدة لذلك كان متوقعا أن يقع أولئك المثقفون في شرك

الاليـــة واساليب الانتاج ·· ووضوح التعبير ·· وظهر جليا ان التصور بان الغموض يمكن ان يوهم العالم باكملـــه انما يعكس نتائج محزنة للمثقفين فعلى نسق الموجه الجديدة التي ظهرت فـــي فرنسا عام ١٩٥٩ واستمرت حتى عام ١٩٦٨ مثلا تسابق العديد من الشبان الى ارتجال اعمالهم على قارعة الطريـق او في الساحات العامة دون فهم معـين لموضوع العمل الامر الذى تكدس معـه اكثر مـن ٣٠٠ فيلم على رفوف الموزعين الفرنسيين لاتجد من يجرا على قبولهـا مـــن جانب مالكي دور العرض ذلك ان الجمهور الذى صفق لقلائل منها (كرجل وامرأة) و (عاشت حياتها) و (٤٠٠ ضربة) و (جول وجيم) لم يتوان عن رفض الموجة الجديدة باكملها بعد ذلك بسنوات !!؟

ولست هنا بصدد الحديث عن الموجة الجديدة لا سيما وموضوعي هو ايجـاز حياة المخرج الاميركي جون فورد -لكنني تناولت شكلا من اشكال الصياغـــه السينمائية التي بلورت عـــــــددا من المخرجين الشباب الذين باتـــوا يتمتعون الان بسمعة عالمية طيبـــة · ككلود ليلوش وفرانسوا تريفوا وجان لوك جودار ·· كذلك اردت القول بان السينما العالمية شهدت الوانا عدة مـن التحليل وطرائق لاتحصى من التعبير عن معاناة الذات ·· لكن الجديد منها ·· اي مـا ظهر خلال السنوات العشر الماضية كان أعمق معالجة في طابعه واكثر صلة بالعالم من سابقه بل واشد التصاقا بعالم اليوم وقضاياه المتفاقمة ·· ثم فوق كل هذا اردت التأكيد على ان ما نراه الان ما هو الا انعكاس لمرآة الماضي وتراثـــه الفني الحافل· والذى كان جون فورد في طليعة الرواد منه ··

لقد عرفت السينما الفكاهة ، والحركة والجنس ، كمثلث في أية قضية تزمـــع الاستوديوهات تحقيقها منذ بداية هـذا القرن مبتدئة بالفكاهة في العقـد الاول منه ثم الحركة في عشريناته بعد ذلك الجنس في الاربعينات واخيرا مزجـــت الثلاثة بشكل خارق في هذه الايام ···

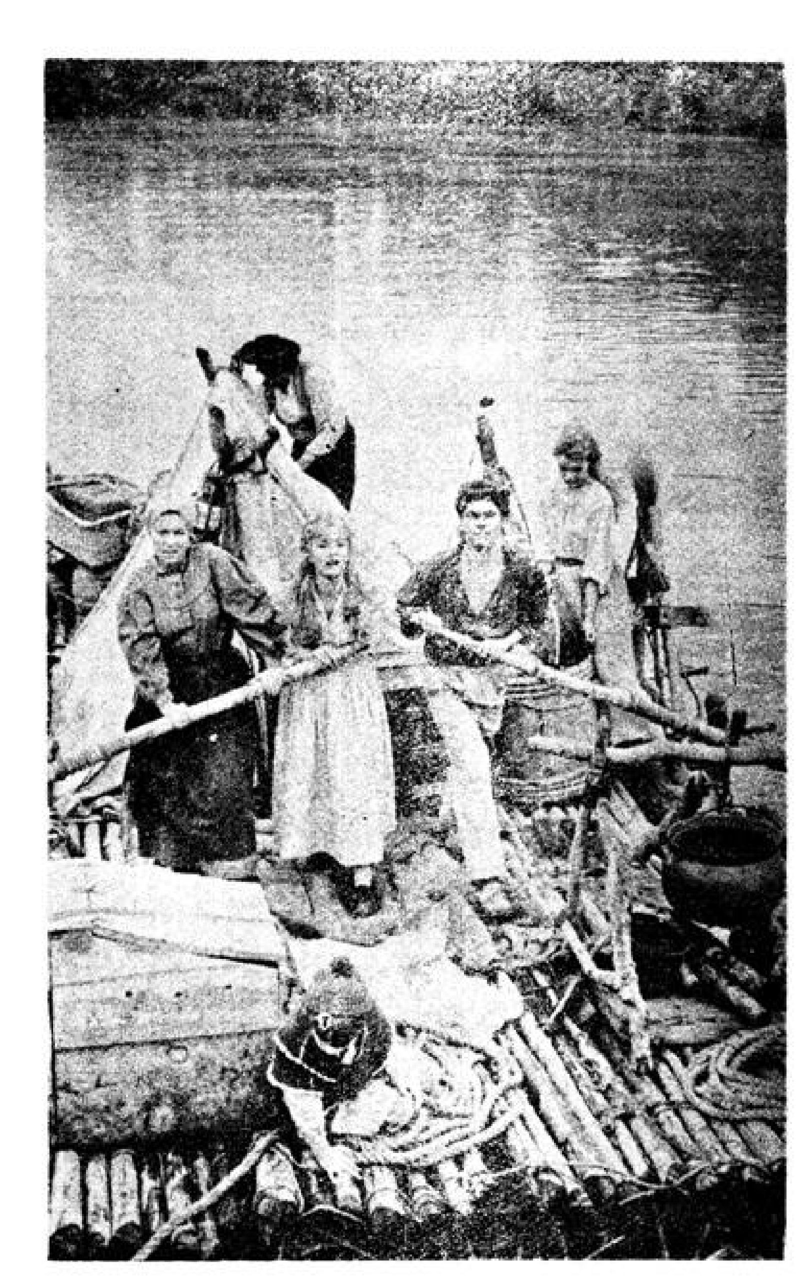
لقد كان جون فورد رائد فيلم الحركة في السينما الامريكية فلقد افعم بدايات التصور القديم أدوين·س بورتر الساذجة بعمق اكثر وحبكة أمتن وصياغة افضل·

ولقد أدرك المنتجون بان الحركة تستثير بمشاعر النظارة وتستلب عقولهم لاسيما اذا كانت تلك الحركة تعتمد التشويق وهو ما حققه فوردفي افلامه ·· وتحقق من جهة أخرى ذروة الامتاع اذا ما تضمنت كمائن ومطاردات على الخيول ومعارك بين الهنود والجيش الاتحادي او المهاجرين الجدد

ورغم ان فورد لم يمزج الجنـــــس الفاضح في اشرطته رغم وجود الفكاهـــة والتشويق في افلامه فان طابع افلامـــه اكتسب في الغالب صفة جديدة وحيـــة تفاعلت وطباع جمهور المتفرج الامريكي بل وفاقت في جودتها الكثير من الافلام البوليسية التي كانت استوديوهات لندن وباريس وروما تنتجها بغزارة عندهـــا كسرت هذه الافـلام افلام الغارـ وست طوق المحلية عندما وجدت عالما باسره قادر على هضمها بيسر وسهـولة ! ··

ولد (ساين الفيوس او فيني) او جون فورد كما سمى نفسه فيما بعد في ايرلندة سنة ١٨٩٥ ثم هاجر الى امريكا في بداية بلوغه العشرين وفي هوليود وحيث عمل في مختلف مراحل الانتاج السينمائي وتابع الاساليب المتبعة وجد ان افـــلام الفاروست التي كان يحققها توماس انس ووليم س هارت وبعض الاشرطـــــه القديمة لبورتر تاخذ منه جل اهتمامه في وقت كانت اهتمامات شـــبان اخرين تتوجه صوب معالجات اخذت من التاريخ الانساني القديم ومن اسلوب المدرسـه الايطاليه اسلوبا لها يضطلع بتنفيـــذه عدد من اقطاب هوليود الكبار ، امثال دافيد وارك جريفث ، وسيسيـــل ب · دي ميل وفريد نيبلو ، ونهجا كوميديـا عصريا يقوده فرانك كابرا وشـــارلي شابلن وغيرهم ·

لقد امسك جون فورد براس الخيط بيده فيما يخص افلام الويسترن وراح يحقق مستعيرا بعض اشكال تعبير انس وهارت عددا كبيرا من الافلام الصامتة لعل ابرزها فيلم (الحصان الفولاذي) الذي حققه في اوائل العقد الثاني مـن هذا القرن ·· ولقد تأكدت اصالة جون فورد في فنه عندما حقق فيلمه الصامت (الدورية المفقودة) عام ١٩٣٤ وتدور قصة الفيلم حول مجموعة من الجنـــود يحاصرون في قلعة نائية قابعة في وسط الصحراء من قبل أعداء غير مرئيين حيث



يقتلون واحدا بعد الاخر ويصاب بعضهم بحالة من الهستريا بنتيجة الرعب الذي يوقعه في قلوبهم ذلك العدو المجهول ..

لقد كان فيلم (الدورية المفقودة) من الافلام التي وفرت الى جانب الحركة والقلق . جوا من التشويق المشوب بالخوف ولقد كان الفيلم جديدا بالنسبة لمحاولات السينما ضمن انماط الويسترن كذلك حقق نجاحا دون اعتماد على - النجم - هارب كاراي - حيث كان نظام النجوم احد اركان الصناعة السينمية حينذاك ..

وفي العام ذاته حقق فورد فيلما آخر باسم « حديث المدينة » ثم اعقبه عام ١٩٣٥ بفيلم رائع آخر باسم « الواشي » او (المبلغ) وهو فيلم سجل ارتفاعا ملحوظا في مستوى فورد الفكري والتقني وقوبل بالاستحسان الشديد لدى مختلف الاوساط الفنية كما فاز بثلاث جوائز اوسكار .

وفي عام ١٩٣٩ حقق فورد فيلم «عربة البريد» الذي مثله بنج كروسبي ممثل الكوميديا القديم ويدور الفيلم حول عربة تحمل عدة اشخاص اضافة الى رزم البريد التي هي محور عملها الاساسي حيث تتعرض الى هجوم من قبل الهنود الحمر ..

وقد اخرج هذا الفيلم للمرة الثانية منذ خمسة اعوام ومثله بنج كروسبي الذي ظهر بدور طبيب مسافر سكير الى جانب الممثلة آن ماركريت ونفذه مخرج اخر .

وفي نفس العام اخرج فورد فيلم « الملاحقة العجيبة » والذي تدور قصته حول مقابلة المسدسات بين شاب شجاع وثلاثة من المجرمين العتاة في ساحة المدينة وينتهي بانتصار البطل على الشقاة ..

وفي عام ١٩٤٠ حقق فورد واحدا من اكبر افلامه مستوحيا احداثه من قصة جون شتاينبك « عناقيد الغضب » وبنفس الاسم وتدور احداثه حول تعاسة جمهرة من المهاجرين الجدد .. وقد استقبل هذا الفيلم بحفاوة عند مختلف الاوساط الاجتماعية ناهيك عن الفنية التي وضعته كواحد من خيرة الافلام الامريكية التي انتجت حتى ذلك العام . كذلك اعتبره سادول واحدا من الروائع المئة في السينما العالمية وفي عام ١٩٤١ حقق فورد فيلما اجتماعيا مفعما بالرومانطيقية بعنوان « كم هو واد اخضر » وتدور حوادث الفيلم في قرية تحب فيها ابنة احد عمال المناجم احد القساوسة لكن ارادة الاخرين والاعراف السائدة تتدخل فتحكم عليها بالزواج من رجل لا تحبه .. وحين تصعد مع الزوج الجديد عربة السفر يقف القس على قارعة الطريق يرنو الى حبيبته المبتعدة ، مودعا باسى ولوعة !

وفي عام ١٩٤٦ اخرج جون فورد فيلما بعنوان « عزيزتي كليمانتين » وهو برأي جورج سادول احد افضل افلام فورد المتخصصة بقضايا العصابات وفي عام ١٩٤٨ حقق فيلما جيدا اخر باسم « فرقة الاباشي » ثم في عام ١٩٥٢

اخرج فيلم (الرجل الهادي) •

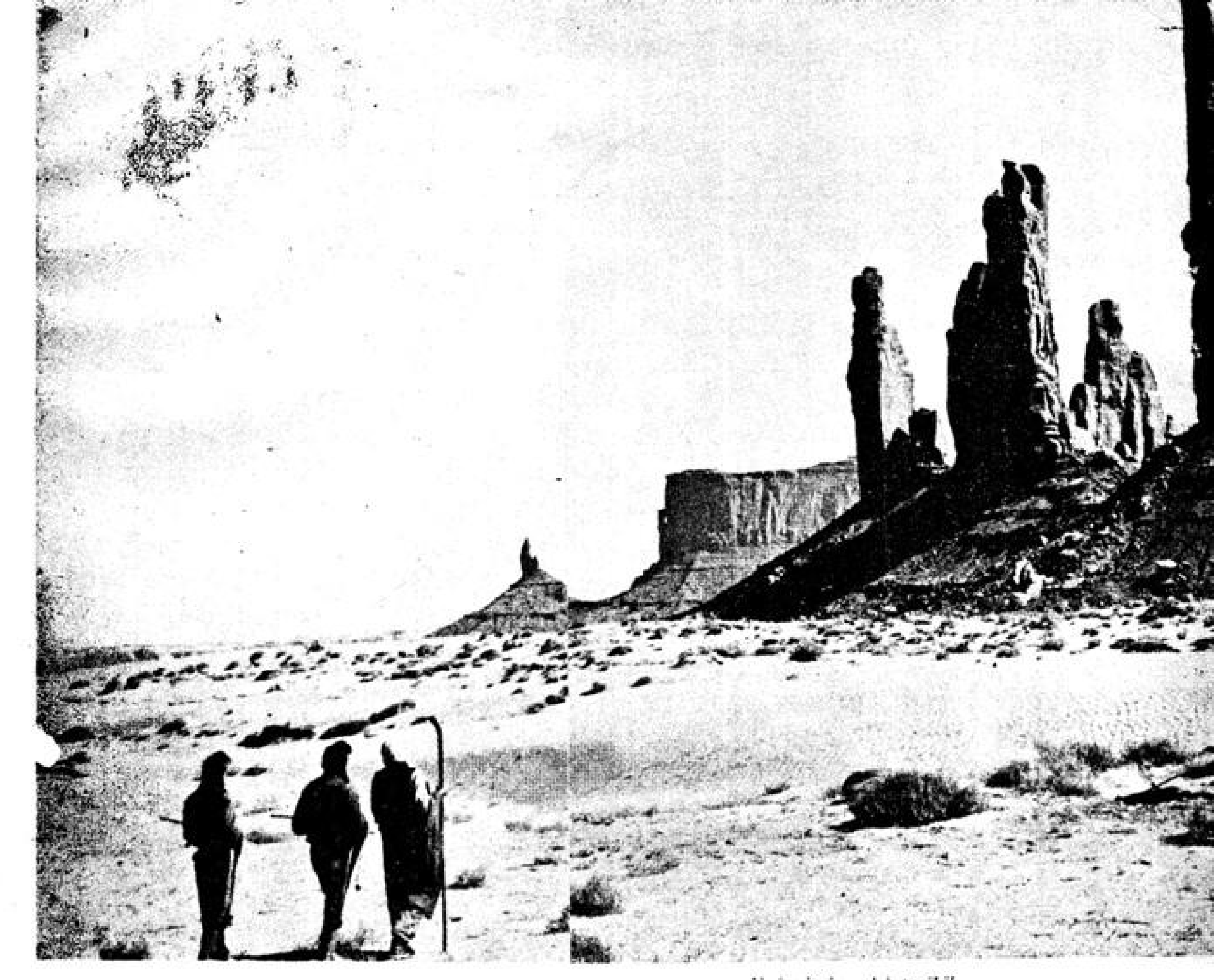
وخلال عام ١٩٥٤، سافر فورد مع بعثة سينمائية كبيرة الى افريقيا ليصور هناك فيلما يمثله كلارك كيبل وآفا كاردنر باسم « موغامبو » ان هذا الشريط الذى حقق بالالوان لحساب المنتج (سام زيمبالست) وسنيسرو جولدين كان برأى فورد نفسه مهزلة تفوق مبادراته السابقة جودة وانفعالا — وتدور قصة الفيلم عن رجل [illegible] يقع فى غرام امرأتين •

وفي عام ١٦٥٨ حقق فورد شريطا ملونا باسم (الفرسان) وقد عرض في بلادنا للمرة الرابعة او الخامسة بعد عرضه قبل سنوات — فى دار سينما غرناطة قبل شهر — وهو رغم حرارته الدائبة ونكاته الخفيفة فيلم باردا يفتقد عنصر التشويق الذى دأب فورد على خلقه فى اعماله ويروى الفلم رحلة فرقة من جنود القبعات الزرق ابان الحرب الاهلية عبر المستنقعات ومدن الجنوبيين الاعداء الى نقطة تجمع عسكرية •• ورغم أن فورد استطاع فى هذا الفلم ان يتحدث لنا بشكل تسجيلي تقريبا عن اهوال الحرب ومصائب الحرب الاهلية الامريكية بصورة خاصة من خلال الصدامات المستمرة بين ابناء البلد الواحد ومناظر الحانات وبيوت الفلاحين التى تحولت نتيجة الحرب الى مستشفيات مكشوفة تعج بالجرحى والمشوهين ومفروشة على اتساعها بالدم الا ان طابع الفيلم طغى على طابع احداثه المأساوية •• وكدأب فورد فى اغلب افلامه التى حققها منذ اواخر الاربعينيات وجعل جوان واين ممثلها الاول بعد انقضاء دور نجمه الاول ، الصامت « هارب كاري » ومقلدا اياه شخصية قائد الجند ، المقطب الجبين ، الصارم، المنيع الارادة ، الواثق بآرائه حد الجنون •• اعتمد فى اعماله اختيار التضاد في ابطاله المفضلين لا في مواجهة الاعداء بل فيما بينهم فى الطرق والوسائل التى تعالج بها القضايا الذين هم بصددها • فامام كل رجل حازم — حتى وان بلغ فى حزمه حد الغلو والحمق — كما رأينا فى فيلم — الفرسان حين ازمع جون واين عبور الجسر الذي يقبع خلفه الاعداء — يوجد رجل مرن يحاول اخذ الامور الى مجريات اخرى تصل فى النهاية الى هدفها مباشرة •• ولكن فورد غالبا ما ينحاز لشخصيته الاولى ويحسم الامر الى جانبها كما فعل في فيلم الفرسان — وفى هذا الفلم يعرض المخرج [illegible] حربي عرض غاية خضوعه لاوامر قائد [illegible] ان يحتار بين ممارسة واجبه [illegible] وبين اطاعة الاوامر [illegible] يختار الجانب الاول •• ورغم ان فيلم الفرسان يتناول مسالة الحرب الاهلية الامريكية ويعرض النزاع من [illegible] البيض والسود معا لا انه لا يتوانى من ابرز الافكار العنصرية الامريكية في [illegible] الزنوج جواسيس لمستعبديهم [illegible] حقوقهم الانسانية كما ظهر عندما كانت الزنجية الخادمة تتعاون مع سيدتها لسماع خطة الفرقة الاتحادية واتجاه سيرها ؛

وفى عام ١٩٦٢ قدم جون فورد للسينما فيلما من افلام الغرب مثله جيمس ستيوارت وجون واين ولي مارفن ولي فان كليف وعرض عندنا عام ١٩٦٥ باسم تجاري هو « مصير المجرمين » تدور قصة الفيلم عن محام كهل « جيمس ستيوارت » يتعرض مع مجموعة من المسافرين في احدى العربات الى هجوم مباغت يجابههم به قاطع طريق مجنون « لي مارفن » مع عصبة من اعوانه بضمنهم « لي فان كليف » حيث يجرد الركاب من امتعتهم ونقودهم وينهال بسوطه على المحامي بالضرب المبرح عندما يستخدم الاخير الفاظا قانونية هادئة للدفاع عن نفسه وعن الاخرين •• وحين تصل العربة الى المدينة يضطر المحامي بعد ان يجد ان من السخف ان يمارس مهنة المحاماة في مدينة تتحكم بمصائرها القبضة والسوط والمسدس — ان يعمل جرسونا فى احد المطاعم •• واثناء قيامه بعمله والمطعم يعج بالزبائن تحدث ضجة فى الخارج عندما يدخل الشخص الى المطعم •• وبعد ان يصفع عددا من الجالسين ويعربد بوجوههم ينزع قبعته ويأمرهم بتفريغ ما فى



جيوبهم من نقود فيها ! •• وحين يأتي الدور الى احد الواقفين — جون واين — يرفض أن يدفع له عندها يتازم الموقف بين الرجلين ويكادان ان يصطدما الا ان المحامي — الجرسون — يلقى بنفسه فيما بينهما متوسلا حسم الامر بالطرق المعقولة ويتسنى له هنا ان يعبر عما يجول فى نفسه من رفض لحالة المدينة القائمة على الكراهية والاعتداء فيهرعون الى انهاء هذه الحالة واحترام البعض للبعض الاخر •• ورغم ان المحامي وجد اناسا يصمتون حين تكلم الا انه فوجىء بصفعة وحشية من يد الشقى توقعه ارضا •• وفى نهاية الفيلم يتعرض المحامى — الجرسون — الى استفزاز من جانب الشقي الذي سلبه ماله وضربه بالسوط ذات يوم •• وبالرغم من انه حاول افهام الشقى من انه رجل قانون



لقطة من فيلم « خريف شيان »

وليس رجل مسدسات ومن ان أحدا لا يستطيع ان يفرض عليه موقفا معينا – كما حدث فى فيلم ويليم وايلر – البلاد الشاسعة – حينما استفز كبير المرتزقة الشاب المثقف الذى يتعامل بالمنطق والحوار الهادىء – اقول انه بالرغم من محاولته ذلك الا ان استفزازا مضاعفا وسبابا متتالية وامام حشد من سكان المدينة يكيلها الشقى له يجعله فى النهاية يتخذ موقفا حاسما ويقبل المواجهة مع الشقى فى ساحة المدينة ٠٠ وبالمسدسات ٠٠ بالرغم من انه لا يعرف كيف يمسك المسدس ٠٠

وحين تبدأ المواجهة بين الشقى يضحك بهزء من هذا الرجل الضعيف الواقف يفكر على عجل بالطريقة التى يمسك المسدس فيها ٠٠ يقف الى جوار احد المبانى – جون واين – برفقة خادمه الزنجي ٠٠ وحين يسحب الشقى مسدسه ليطلق النار يرمي الزنجي بالبندقية على سيده الذى يصوبها نحو الشقى ويعاجله برصاصة تطيح به ارضا لقد اظهر لنا فيلم – نهاية المجرمين – كم هو ضعيف صاحب الحق عندما يكون دون قوة تحميه كذلك اظهر لنا كيف ان مدينة باسرها يمكن ان تتحول الى بؤرة للاجرام والفساد حين لا تستطيع كبح جماح اول خارج على قانون يظهر فيها ٠٠ والفيلم على عكس افلام الويسترن الاخرى فهو لا يعتمد غير تحليل النماذج الانسانية عبر سياق الاحداث دون ان يترك الحسم يغطي على جوانب الشخصيات منذ بداية العرض ٠٠ انها تتحرك بحرية ٠٠ وتتفاعل ذاتيا حين تترك لذواتها حرية التصرف – مثلما ظهر عندما وجد جون واين ان الفتاة التي يحبها تميل الى المحامي فقد انتابته حالة من الجنون والعربدة دفعت به الى احراق اصطبلات بيته ٠٠ والملاحظ على فيلم فورد هذا انه صور باجمعه داخل الاستوديو وحتى عندما تتعرض العربة لهجوم قاطع الطريق فان المشهد كان يوحي بانه يجري في باحة استوديو صغير ٠

وخلال عام ٩٦٣ – ٦٤ اخرج جون فورد فيلما تجاريا هازلا واخر دراميا جادا هما (اتبعوا الفتيان) و (سبع نساء) ٠

ففي فيلمه الاول اظهر لنا فورد مجموعة من العناصر الفوضوية تحيا حياتها بحرية في احدى جزر المحيط الهادي ووسط قرية للزنوج ٠٠ وفي الفيلم خروج على محدودية الاستوديو واجوائه الخانقة ٠٠ فالبحر

والسفينة .. والجزيرة .. ومســاكن القش .. والرقص الشعبي والسكان الاصليون .. مجالات كبيرة للفسحة وترويح النفس بعيدا عن بلاد العم سام وتعقيد ظروف الحياة فيها .. والفيلم يتحدث عن هارب من الجندية يلجأ الى احدى الجزر ويفتتح بارا وهناك يلتقي باحد قبطانات السفن البحرية وقد التقى جون وين ولي مارفن للمرة الثانية في هذا الفيلم عندما مثل الاول دور القبطان وقام الثاني بدور السكير الهارب . والفيلم ليست له غاية تعليمية ولا يطرح قيما ثقافية معينة فقد كان طابعه التسلية والمقالب والمطاردات الصاخبة .

اما الفيلم الثاني وهو – سبع نساء فيختلف عن العديد من الافلام التي انتجها فورد فهو ليس من افلام [illegible] هو شريط محدد من حيث الشخوص والاحداث [illegible] التي يمثلونها ولكنه مع هذا لن يوحي بانه انعكاس غير مباشر لشريط سبق لفورد ان قدمه في الاربعينات فيلم (الهاربة)

ويحكي – سبع نساء – قصة ارسالية مسيحية امريكية مقامة في احدى مقاطعات الصين عام ١٩٣١ . تتعرض لهجوم احد رؤساء القبائل الغريبة ولما لا يستطيع احد تخليص الارسالية من شرور هذا الرجل توافق احدى النساء – وهي طبيبة جديدة عينت في الارسالية – على الزواج منه كي تفسح المجال لباقي نساء الارسالية بركوب احدى العربات والهروب من المنطقة باسرها .

لقد كان التركيز في هذا الفيلم على ناحية معينة الا وهي ناحية الدين وموقف الانسان منه .. لقد اعطانا الشريط نموذجين انسانيين اولهما المدرسة القديمة التي دفعها ايمانها الشديد بالله الى ان تدعو الاخريات الى عدم القيام باي حركة تجاه رئيس القبيلة ذلك لان السماء لا بد وان تتدخل لانقاذهن وحماية المدرسة بينما الثانية تتحرك بنشاط ملحوظ كي تمنع هذا الغازي من تحطيم الارسالية بان تمنحه جسدها بعد ان تضع السم له في كأسه مؤمنة بان الغيب عالم مستقل عن واقع الانسان وبان مصير الانسان يصنعه الانسان نفسه الامر الذي اوقعها في اتون كراهية المدرسة القديمة ولقد كان موقفها صحيحا عندما وجدت ان لا شيء يستطيع تخليص الارسالية غير التضحية بواحد من افرادها .. لذلك كانت هي تلك الضحية ..

ان هذا الفيلم بالرغم من محاولته معالجة موقف الانسان من الدين والحياة فهو مفعم بالتشويه للحركة التحررية للشعوب فالمعروف عن الارساليات المسيحية انها مؤسسات استعمارية كانت الحكومات الغربية تبعث بها الى الاقطار المتخلفة وافريقيا بحجة انها – بعثات تبشيرية تقوم بالدعوة لنشر الدين المسيحي في العالم – ولذلك لا يمكن تبرير بقائها في بلد كالصين كذلك لا يجوز تبشيع الناس الصينيين واظهارهم على شكل مجموعات مغولية همجية لا زالت تتصرف بدافع من غرائزها دون ان يحركها وازع من عقل وهذه ليست المرة الاولى التي تظهر الافلام الامريكية فيها الشعب الصيني بالشكل الذي اظهره جون فورد في فلمه هذا فقد سبق ان تكلم نيكولاس راي باللغة ذاتها حين اخرج فيلم « ٥٥ يوما في بكين » اذ لم يتوان الاخير عن تشويه حركة البوكسيرز الثورية التي اندلعت في الصين عام ١٩٠٠ ضد الدول الاستعمارية ممثلة بسفاراتها المحصنة فقد امعن ايضا في تحويل جماعات البوكسيرز الى جحافل من الغوغاء والقتلة وسفاكي الدماء ومع اننا لا نريد الخوض في مسائل كهذه لاتساع مجال الحديث عنها وضيق مجال هذا الحقل عن استيعابها .. لكننا نعتقد بان المتفرج الذكي يدرك تماما طبيعة الافلام الامريكية – ما عدا القلة طبعا – وموقفها من شعوب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ..

على أية حال فان فيلم – سبع نساء – كان جيدا من حيث علاجه لموقف الانسان المعاصر تجاه بعض القضايا سيما المتصلة منها بالدين كذلك اجاد في اظهار التناقض العنيف بين اسلوب المدرسة العجوز المتعنتة وطريقة الطبيبة الهادئة الباسلة الواثقة من آرائها .

لقد كان هذا الفيلم وفيلم عربة البريد ومصير المجرمين واعناب الغضب والدورية الضائعة وغيرها من الافلام عبارة عن مرآة عكست عوالم صغيرة جمعتها تناقضاتها ومصائبها ومعاناتها تحت اقدار معينة ومصائر شبه موحدة – ان ابطال فورد غالبا ما نراهم متجمعين في علب صغيرة !! تلبث هذه العلب ان تتحطم تحت ضربة قوية ومباغتة .. بل وغير مفهوم مصدرها كما في (الدورية الضائعة) .

او كما يقول الناقد الفرنسي مارسيل مارتن في كتابه – اللغة السينمائية – « ان كل تعميمات المخرج فورد هي على هذا النحو .. مصنوعة من اشخاص جمعهم القدر في مسافة محدودة » حصن صغير في الصحراء – عربة سفر – سفينة شحن مكشوفة » لنقمة رجال آخرين وعناصر طبيعية وكثيرا ما تنبسط المسافة الى الافق فيبدو الاشخاص عند ذلك كما لو كانت الطبيعة تمتصهم (مستنقعات يا بلدنا) وتسحقهم صحراء الشرهون او تكون المسافة مجرد شاهد صامت على حب اولئك الرجال للبلاج في فيلم (الضادل) .

واذا ماعدنا الان الى الحرب العالمية الثانية وجدنا الولايات المتحدة

الامريكية تجند اغلب فنانيها المشهورين للدعاية للتجنيد وتمجيد الجيش في افلام قصيرة وجدنا جون فورد يساهم الى جانب وايلر في السخرية من الحرب بفيلم أسماه المحمي رغما عنه كذلك ما يلبث ان يعود فيمجد الحرب بفيلم ملون اسماه هذه هي كوريا عام ١٩٥٢ ثم يعود بعد ذلك ليحقق المزيد من افلام العصابات التجارية

لقد اخرج جون فورد عام ١٩١٧ حيث بدا عمله في الاخراج اكثر من ١٦٠ فيلما سينمائيا وهو عدد كبير بالنسبة لما يخرجه كبار المخرجين والخرجو ملحد الان الا اننا نبرز عمله عندما نعلم بان طابع افلام فورد هو طابع تجاري بحت وان الافلام التي اخرجها وفق ذوقه وفهمه ورغبته الخاصة لا يزيد عددها على عشرة افلام وفي ذلك يقول فورد « ان المنتج يتوقع من المخرج امورا كثيرة لا مناص للمخرج من اخذها بنظر الاعتبار ٠٠ وان ما نسمعه بين آن واخر من اختفاء اسم واحد من المخرجين انما يعود دون شك الى كونه قد انتج افلاما متعاقبة لم تلق النجاح التجاري ٠ وهذا المخرج ان اراد ان يعاود نشاطه فعليه ان يبدأ من جديد ٠٠ ان يسعى مرة اخرى لتيسير المال والثقة ٠٠ ان اولئك الذين يأخذون مهمة الاخراج على عاتقهم عليهم ان يدركوا بان الاخفاق الفني في السينما ليس بالامر المهم جدا ٠ غير ان الاخفاق التجاري معناه الاندحار وصدور الحكم بالموت ٠٠ اذن فمن الاجدر للمخرج الاتجاه الى انتاج افلام تكسب تقدير المتفرج ورضاه وتتضمن في نفس الوقت صورة شخصية وطابع المخرج نفسه ان اخذ الناحية التجارية بنظر الاعتبار في انتاج اثر فني لا ينبغي ان يكون امرا بعيدا عن البال مع العلم بان الجمع بين هذين العنصرين لن يكون شيئا يسيرا » ٠

ان جون فورد يعتبر الان من مخضرمي السينما الامريكية كذلك يعد من كبار مخرجي السينما العالمية وفي طليعة مخرجي افلام (الويسترن) ٠

هامش

(١) ادوين ٠ س٠ بورتر ٠ مصور امريكي قديم عمل فترة مع توماس اديسون من مواليد ١٨٧٠ توفي عام ١٩٤١ ٠ أخرج للسينما اول افلام العصابات ـ الويسترن ـ (سرقة القطار الكبير) الذي اعتبر بداية السينما الامريكية الحقيقية وبداية التفكير بعملية التقطيع والسيناريو في السينما ٠

المراجع

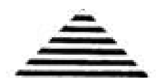
١ ـ قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت الى السينراما تاليف آرثر نايت ـ ترجمة سعد الدين توفيق ـ مراجعة وتقديم صلاح ابو سيف ٠

٢ ـ تاريخ الفن السينما ص٣ جه ـ جورج سادول ترجمة بهيج شعبان ٠

٣ ـ مجلة السينما ـ جون فورد ـ د٠ هاوشتك ـ العدد ـ كاوسي ـ كاميران حسني عدد ٢٣ ١٦ تموز ١٩٥٦ بغداد

٤ ـ مجلة الهلال ـ عدد خاص بالسينما ـ ١٨ رجب ١٩٦٦ ٠

٥ ـ اللغة السينمائية ـ تاليف مارسيل مارتن ترجمة سعد مكاوي مراجعة فريد المزاوي٠



دراسة في جماليات السينما الغربية

غودار * رينيه * انطونيوني * فلليني *

بقلم : اي · فايسمان

ترجمة : عبدالهادي الراوي

القسم الثاني[١]

« اللاعقلية »[٢]

« **اللاعقلية** »[٢] ـ هي الاتجاه الثاني ذو الاثر الفعال في الممارسة الفنية السائد في الفلسفة وعلم الجمال البرجوازي · ولاول وهلة ، تبدو « اللاعقلية » معاكسة تماما (للوضعية » [٣] ، لكنها في الواقع مظهر اخر للامتناع عن التوغل في جوهر ظواهر الواقع ·

« اللاعقلية » ـ هي اعتقاد باستحالة ادراك الواقع والعالم الخارجي واستحالة الغور في اعماق الطبيعة والحياة الاجتماعية ·

« اللاعقلية » تعبر عن خيبة الامل بالعلم ، وتقرر بان العلم ـ (تعني ادراك العالم علميا عن طريق علم الطبيعة والفلسفة العلمية) لم يعط للانسان شيئا ، بل اكثر من ذلك ، وضع امام الانسان مشاكل جديدة مؤلمة وغير قابلة للحل ·

الفيلسوف الميتافيزقي الدانمركي (كير كيغار) واحد من اول القائلين ـ في القرن الماضي ـ « بان العلم لم يستطع الغور في عالم الانسان ، ولم يقدم شيئاللوجود الشخصي او ان يخفف عنه » لم يستطع الغور في اسرار التجربة الشخصية ، اسرار (الانا) » ·

في نهاية الثلاثينات ـ من هذا العصر ـ اقترح الفيلسوف الالماني الشهير ـ هوسيرل ـ «مفهوما خاصا لتعريف العالم الشخصي للفرد ومشاعره المباشرة ـ العالم الحياتي ، الذي يقابل حسب راي (هوسيرل)ـ عالم العلم المشغول ببحث الظواهر والاشياء الخارجية ـ العالم الحياتي» ذومعنىبالنسبة «لي»وبالنسبة(لي)فقط انه يتكون من مؤثرات اخرى ويملك مفهوما للوجود خاصا به بالمقارنة مع العالم الخاضع لدراسة العلم ، والاخير ليس حكما للحياة الانسانية ، فقوانين العلم لا تستطيع ارضاء الانسان ·

لقد انتشرت افكار (كير كيغار) و (هوسيرل) وبقية الفلاسفة « اللاعقليين » في كثير من التيارات الفلسفية «المودرن» ، وهذه الافكار تمس مشكلة حساسة وحقيقية بالنسبة للواقع البرجوازي ـ مشكلة مكان ودور الفرد في الحياة العصرية · لكن حل « اللاعقليين » لهذه المشكلة مغلوط مبدئيا ·

فالظواهر المحددة لوجود الشخصية (في العالم البرجوازي) وانعزالها ووحدتها ولا جدوى النضال من اجل السعادة الشخصية وانسحاقها تحت ثقل التناقضات الاجتماعية ، هذه الظواهر تعطى كخواص مطلقة لازمانية للوجود الانساني ·

لقد فسر (ماركس) آنذاك « الفيتيشيزم » [٤] Fetishisme ـ والتفسخ في فكر المجتمع البرجوازي بطريقة الانتاج الراسمالي نفسه : يعمل البعض والبعض الاخر يستولي على ناتج العمل ، فيبدو العالم نفسه لا عقليا ولا مقبولا · والانسان الذي لا يستطيع فهم عملية التطور التاريخي والعلاقات الحقيقية بين الناس ، لن يستطيع فهم ذاته او انه سيفهمها كثرة غبار رمتها قوى خفية في هذا العالم · عندما تنسب « اللاعقلية » تناقضات الواقع لاسباب ازلية ، كونية ، او فسيولوجية فهي في الواقع تدافع عن الراسمالية بطريقة غير مباشرة ·

من اهم النقاط لدى بعض الاتجاهات « اللاعقلية » هي تقييمها للفن باعتباره الطريق الوحيد للاتصال « باسرار » الوجود و (أسرار) الانسان ووضعها الفن والابداع الفني بديلا عن العلم والمعرفة العلمية · وبطبيعة الحال ، فان التاكيد على كون الفن ، بصورة خاصة ، يستطيع الغور في اعماق العالم الداخلي للانسان و« السيكولوجية » لا تستند على الشك ، فالفنان ـ فعلا اكثر من الواعظ او الفيلسوف ـ يستطيع كشف اعمق اسرار النفس الانسانية · وهذه ميزة خاصة بالفن ، لكننا ـ قطعا ـ نختلف مع الفلاسفة « اللاعقليين » حين

الحديثة






كودار

انطونيوني



رينيه

يصرون على الطبيعة السحرية للابداع عند مقارنتهم للفن بالمعرفة العلمية ٠

لا شيء سحري في الابداع ، فالفنان ابن عصره وهو وجود مفكر قبل كل شيء ، وبمساعدة فكره يتعمق في العلاقات الانسانية المعقدة ، وكلما ادرك الفنان المغزى الموضوعي لهذه العلاقات ، كلما وصل الى اعماق الانسان٠ ان نزوع « اللاعقلية » ـ لتقليل دور العقل ـ والتركيز على دور (اللاوعي) والحدس والدعوة للرمز التجريدي الفارغ البدائي في الفن ، قوي بشكل خاص في تلك الاتجاهات الجمالية والفنية التي ترتكز على الفلسفة الوجودية وعلى مختلف انواع « الفرويدية » (والفرويدية الجديدة) ٠

الوجودية ـ

الوجودية ـ هي اكثر اشكال « اللاعقلية » تمركزا، فهي تتكاثر في تربة اليأس والفوضى والضياع الذي يعانيه بعض المثقفين البرجوازيين ٠

عندما تنهدم التصورات الراسخة عن العالم وتبدو المشاكل القائمة غير قابلة للعمل ، يبحث الانسان عن سند ، اما بالاتجاه نحو القوى الخارقة ، واما بالاتجاه نحو الشخصية الانسانية المعزولة ـ الاتجاه نحو الذات ـ واضعا نفسه في مكان الخالق ٠

يقول الباحث الشهير لهذه الفلسفة (إمينديه) ـ « النهاية الحتمية للمجتمع الراسمالي موضحة شعوريا في «الوجودية» ، لكن هذه النهاية كموقف عقلي لا تظهر عند المؤلفين الوجوديين او عند قرائهم ، لان افكارهم الطبقية لا تسمح لهم بذلك ٠

ان اساس الفلسفة الوجودية هو التصور القائل بلا عقلية الحياة ولا امكانية ادراكها عقليا او تجريبيا ، بل يمكن التعبير عنها (الحياة) فقط عن طريق الحدس٠ وان المعرفة تتم ليس عن طريق العلم او المنطق بل عن طريق الانفعال (التأثر) » ٠

ان وضع المسألة بهذه الصورة يلغي دور العقل في الفلسفة والفن لكونها تنطلق من الموضوعة القائلة : ـ بأن العقل عندما يعطي الاشكال والمفاهيم العامة فهو يقتل كل ما هو حيوي ، لان الحياة في الواقع ليست ماهو موجود ومؤثر في الواقع المحسوس ، وانما هي بالضبط مالا يدرك بالتجربة وما يخرج عن نطاق ادراك العقل ٠ (الحياة) هي ما يمكن التوصل اليه بالحدس فقط ٠ وقد عبر عن وجهة النظر هذه (كير كيغار) قائلا : «لا يمكن استيعاب الوجود » ٠

ان مواضيع الفلسفة الوجودية هي ـ الموت،الخوف، الالم ، الغربة، غربة الانسان الوحيد في هذا العالم الخ٠٠٠

وحسب رأي الوجودية ـ ان ماهية التاريخ الانساني هي ان الانسان ـ الغريب عن كل ما يحيط به ـ هو كائن تعيس ووحيد ، ملقى في الحياة دون ان يؤخذ رأيه بذلك ـ ليصل عبر آلاف السبل الصعبة والمرة ـ الى هدف لا معنى له ، لكنه مع ذلك الوحيد اللائق ـ الموت ٠

ان الوجودية عند توكيدها « ان الوجود الانساني فارغ وميؤس منه ولا معنى له » تتجاوب مع المفاهيم « الفرويدية » التي تقدس (اللاوعي) ـ اللاشعور ـ باعتباره المجال المهم للشخصية الانسانية ٠ والفن ـ كما يراه (فرويد) ـ هو « شكل من اشكال الهروب من الواقع وهو احلام يقظة ، كهذيان المجنون ٠ والوظيفة الاولى والوحيدة للفنان هي تصوير الحياة الغريزية لاعمق المستويات السيكولوجية ٠

وعندما يتحول الفن الى خادم للمذاهب الاخلاقية والاجتماعية فهو فن « مريض » ٠

على الفنان تصوير اعمق الغرائز البشرية البدائية، والسحيقة في القدم ـ تكمن هذه الغرائز البدائية في « اللاشعور » وقبل كل شيء (الغريزة الجنسية (الخلاقة) والغريزة العدوانية « المخربة ») ٠

والجمال يمكن ان يكون في مجال الشهوة الجنسية فقط » ٠

ومن وجهة النظر « الفرويدية » ـ الصدق الفني في تعبيره عن الحياة ، يبدو سخيفا لان الفن لا يرتبط بالواقع بأية صلة ٠ اما عملية الابداع فلا يمكن ادراكها، وهي غير خاضعة للقوانين الموضوعية ٠



فيليني

يجد النقاد « الفرويديون » كثيرا من نقاط الالتقاء مع الوجوديين • وهؤلاء بدورهم يجدون الوقائع في ادب التحليل (السايكولوجي) — وخاصة في مؤسسات التحليل النفسي — لاثبات حتمية هروب الانسان من نفسه ولايجاد الاسس لمفاهيم (الخوف) و (غريزة الموت) ، وخير شاهد على تماس « الفرويدية » و« الوجودية » هو كتابات بعض النقاد السينمائيين في الغرب — مثل — (كابريل بيرسون) و (اريك رود) — اللذان يبحثان في اتجاهات السينما الحديثة من وجهة نظر الفلسفة الوجودية والتحليل السايكولوجي الفرويدي •

يتساءل المؤلفان — بيرسون ورود — عن ماهية اسانيد الفن (التقليدي) ؟ — « الفن مبني على عدد من المفاهيم المحددة عن عالم الانسان الخارجي والداخلي » وعن ثبات وديمومة العالم الداخلي بكل تعقيداته ، وكانت هذه العلاقة الدائمة بين العالم الداخلي والخارجي تظهر على أحسن وجه في شكل درامي لنوع معين من المواضيع، يتطور خلال التناقضات من اجل حلول تؤدي الى التكامل الاولي •اما الفن الحديث فيجب ان ننظر اليه من وجهة نظر اخرى •

لقد تغير الواقع ، وتغير الانسان ، وتغيرت وجهة النظر الى العالم الداخلي والعالم الخارجي » (٥) •

ولهذا — فمن وجهة نظرهما ، في فن ايامنا هذه ، لا يمكن ان توجد « علاقات » منطقية بين العالم الداخلي والخارجي،ولا يمكن ان توجد العقدة بمفهومها « التقليدي»•

في افلام (غودار) مثلا — التصوير والمونتاج وطريقة التمثيل — كل شيء يجري صدفة وبدون تبرير ، وكلما حاولنا الغور اعمق ، كلما وجدنا •• انفسنا على سطح اكثر زلقا (مثل — حكاية (اليس) الاسطورية ، التي زادت.الابتعاد عن « البيت المسحور ») •

ان سبب ظهور مثل هذا « الفن الجديد » — كما يراه المؤلفان — هو تمزق العالم والشخصية الانسانية التي اعطياها خواص وجودية واصلان اثناء ذلك الى « النسبية » (٦) المتطرفة •

وحسب رأيهما لا يمكن تحديد الشخصية لان مفهوم « الانا » ليس اكثر من فراغ : ان (ماضيي) و (حاضري) و« مستقبلي » ليس اكثر من حلقة من الصدف ، وكل محاولة لتعريف شخصيتي تعني قتل « حريتها » لاننا عند ذاك سنصبح « مواضيع يستخدمها الاخرون » ، ان شرط حريتنا هو ولادتنا في كل عمل جديد ، ومن هنا ظهر مفهوم «الحدث غير المبرر» المنتشر في الدراما الحديثة•

والاسس الفلسفية « للحدث غير المبرر » في دراما (المودرن) معطاة هنا بصورة محددة :— العالم يصبح في وعي الفنان « الحديث » سلسلة من الصدف التي لاسلطة لنا عليها • ولهذا فعندما لا نجد السلاسة والربط في سرد الحدث فهذا يعني نجاح الفنان لا فشله •

ولفهم مغزى هذا الاتجاهفي السينما الغربيةوتحديد « حدود الواقع » الذي يعكسه — يستطرد المؤلفان — يجب ان نتجه الى التحليل السايكولوجي الفرويدي ، الذي يساعد بصورة خاصة (على فهم وحدة الانسان في العالم المتمزق) حيث لم تعد تنفع المؤاساة التقليدية •

فمثلا ان فلم (غودار) (النفس الاخير) — هوفيلم مصاب بكل أعراض « الدفاع المهووس عن النفس » وانه (محاولة لصد هجوم الواقع بكل كماله الفوضوي) ، هكذا رآه الناقدان — اي بمصطلحات التحليل السيكولوجي — • وكثير من النقاد يحسبون الفن(الحديث) هو (فن شريف) ، لانه يصور الحياة كما هي • والانسان في هذه الحياة محطم ، والشخصية ضائعة ووحيدة والعلاقات بين الناس فقدت الحب الحقيقي • يشعرالناس احدهم تجاه الآخر كشعورهم تجاه مرآة•ان وجودهمبدون معنى تماما • انهم يمارسون الحب ، يقتلون ، يخونون او ينتحرون بسبب الملل والتعب من الحياة ، ولانهم لا يجدون ما يفعلونه ولانهم لا يجدون معنى للحياة •انهم يرفضون التطلعات النبيلة كاوهام ويتبعون رغباتهم التافهة •

في التوكيد على ان (هذه هي الحياة) يوجد رياء عميق ولكنه مموه ، فالفنان هو الذي بحث وعزل وكثف بعض الوقائع وبعض أوجه الحياة وخلق شعورا بان الحياة كلها هكذا • والحاصل يعتقد المتفرج بانه يشاهد كل الحياة الانسانية لا حياة بعض الناس المعنيين •

وان هؤلاء الناس اليائسين ، الناس المتقلبين يمثلون الانسانية بكاملها ، وحتى الصدق في تصوير بعض الوقائع في مثلهذهالافلام يساعد علىتشويشمشاعر وافكار المتفرجين •

ان مؤلفي الفلم بتصويرهم بعض التفاصيل المشابهة للواقع يريدون ان يصدق المتفرج افكارهم ويحاولون اجباره على الاقرار بهذا العالم الذي يسوده الشر •

لنحاول مناقشة أفلام (غودار) ، احد الممثلين الرئيسيين « للموجة الجديدة » في فرنسا •

ثم يدور الحديث في فلم (النفس الاخير) — وهو من اخراج (غودار) وباشتراك (كلود شابرول ،



لقطة من فيلم « حدث هذا في ماريناباد » لكودار

سيناريو ـ تروفوا) بطل الفلم ـ ميشيل يمثلــه ـ (بيلموندو) يزاول سرقة السيارات وبيعها • وذات مرة يسرق سيارة ويقتل الشرطي ـ الذى يلاحقه ـ بمسدس وجده صدفة في السيارة ، يترك السيارة ويعــود الى باريس •

باريس مصورة في الفلم بصدق وبوثائقية تامــة ان الحياة في هذه المدينة ، حياة مليئة بالمخاطر ، حيــاة على الحافة ، على النفس الاخير •

وليس من قبيل الصدفة ظهور اعلان في الفلم مكتوب عليه ـ (عش ، معرضا نفسك للمخاطر حتى اللحظـــة الاخيرة) • ان هذا الاعلان رمز لمعتقدات البطل •

حياة على حد السكين ، كل دقيقة (حالة حدية) ـ اصطلاح وجودى ـ بين الحياة والموت •

البطل بسيط ووقح ولديه مقاييسه الاخلاقيــة الخاصة والقائلة بان كل فرد يجب ان يؤدى عمله مهمــا كان : السارق ـ ليسرق ، الخائن ـ ليخن • والشــيء الوحيد الممنوع عمله هو جلب الفائدة للناس •

انه بعيد عن الثقافة و (فولكنر) ـ بالنسبة له ـ أسم رجل ، ويحتمل ان تكون صديقة البطل قد خانتــه معه • ان افكار (البطل) عن الحب ـ بدائية ، مــع ان المخرج والممثل يحاولان التركيز على نوع من الصــدق والاخلاص في مشاعره • انه يتكلم لغة الشارع الباريسي ويدخن دائما ويضع نظارات قاتمة ويصعر خده بطريقة مضحكة تعني اما احتقاره واما حبه لفتاته •

البطلة ـ شابة امريكية (باتريتســيا) تمثلها (جين سيبرغ) ـ التى يدفعها القدر للقاء ممثل (اعماق باريس ، انها تريد ان تجرب كل شيء • انها تعمــل في فرع ـ صحيفة (نيويورك هــيرالد تريبــون) في باريس •

انها محررة في الجريدة وتبيعها ايضا وفي نفس الوقت تسمع محاضرات في السوربون وتكتب رواية •

علاقات (ميشيل) و (باتريتسيا) معطاة كعلاقات أشخاص لا يمكن أن يفهم أحدهم الاخر • (ميشــيل) يريدها ويذهب بوقاحة الى فراشها مخفيا وجهه الحقيقي وزاعما أنه شخص غني ولديه سيارة غالية الثمن ، وما الى ذلك • الى أن تعلم بأن البوليــس يطــارده فتبدأ المشاركة « باللعب » على حد الســكين • انها تقاوم في البداية ، لكنها تستسلم له ـ لالحاحه ، وحتى النهاية لا تفهم ، هل تحبه ؟ وهل يحبها ؟ •

تقول له ـ « يعجبني لو أنك أحببتني ، ولو قليلا» وهو ايضا لم يتأكد حتى النهاية ، أطيبــة هـ[illegible] سافلة ؟ ومثل هذه الاسئلة ، طالما طرحها أحد[illegible] الاخر ، دون أن يحضى بأجابة • انها غالبا لا تفهمه لانهما يتكلمان لغة عامية ولهذا كثيرا ما تســأله : ماذا قلت ؟ وغالبا ما تسمع مثل هذه النغمة ، في مثل هذه الافلام • ان نغمة عدم أمكانية فهم الواحد للاخر وانقطاع اسباب

التعاطف بين البشر ، هي احدى المميزات الرئيسية للفلسفة (اللاعقلية) ٠

كثير من المشاهد تؤكد على التناقض بين تقارب الابطال الجسدي وتباعدهم الروحي ٠ وبينما هو مشغول بالحصول على النقود من زميله (لقاء السيارة التي سرقها) ليهرب و (باتريتسيا) الى ايطاليا ٠ تتساءل هي : ما هو الاحسن : الحزن أم اللاوجود ٠ وفي النهاية تضع الشرطة يدها على أثر (ميشيل) ٠ (باتريتسيا) لا تعترف ، في الاستجواب الاول ، ولكن بعد مرور بعض الوقت وعندما يحصل (ميشيل) على النقود ويأتي اليها ليسافرا ، تتلفن للشرطة من تلفون عمومي ٠

(ميشيل) يهرب ، الشرطة تطلق النار ٠ (ميشيل) جريحا يركض مترنحا في شوارع باريس ، لكن احدا من المارة ، لا يعيره اهتماما ٠ وعندما يسقط البطل وتحيط به الشرطة و (باتريتسيا) نراه وقد صعر خده بنفس الطريقة المضحكة المعتادة وجملته الاخيرة كانت !

ـ ومع ذلك فانتِ سافلة !

وتسأل (باتريتسيا) كعادتها : ـ

ـ ماذا قلت ؟

ان مؤلفي الفلم وضعوا نصب اعينهم رواية «موضوعهم » (الكلمة التي غالبا ما يجب ان توضع بين اقواس عندما يكون الحديث عن كثير من الافلام) كما لو انهم ليسوا مؤلفي (اي خالقي) هذا الموضوع ، بل ان المؤلف هو الحياة ، وانهم (ومعهم المشاهد) يرصدون الواقع فقط ٠

كل شيء مصور غاية في البساطة والدقة و« الموضوعية » ٠ وكما لو انه ليس للمؤلفين وجهة نظر مسبقة (ولهذا ، فهم لا يضغطون على المتفرج لاتخاذ وجهة نظر معينة !)٠

المصور (راول كوتر) يستعمل الكاميرا اليدوية بعناد كما لو كان يرتجل ٠ ومشاهد اخرى (مثل ـ مشهد الغرفة في الفندق) مصورة بكاميرا ثابتة للتنصل نهائيا من « وجهة نظر » المؤلف او المتفرج ٠ ولاعطاء (خلفية حقيقية) يستعمل المخرج والمصور حوادث حقيقية مثل زيارة (ايزنهاور) الى باريس ٠ وقد حشرا في الفلم مؤتمرا صحفيا لكاتب «حديث» ٠

لكن بساطة الفيلم وحقيقيته الحياتية المزيفة تركز فقط على فكرته الاساسية ، التي تؤكد على عبث الوجود الانساني ٠

لماذا خانت (باتريتسيا) ـ ميشيل ؟ !

[illegible] كانت تشك في عواطفها ، متعبة ، وجبانة ؟ ام بالعكس ، ـ ربما كانت شجاعة ! من يدري ؟ ان تصرفها بدون سبب ،والبحث عن اسباب تصرفات البشر لا معنى له ٠ وحتى (ميشيل) لا يتهمها ٠ « هذه هي الحياة » ٠ الخائن ـ يجب ان يخون ، هذا كل ما هنالك ٠٠٠

في مهرجان (فينيسيا) ـ البندقية ١٩٦٤ ـ حصل (غودار) جائزة على فيلمه (تعيش حياتها) ، حيث نجد ايضا استمرارية صدى الوجودية : كل شخص « يعيش حياته » ، انه يخلقها بنفسه لكنه يموت بفعل الصدفة ٠

كتب النقاد السينمائيون عن هذا الفيلم بانه فيلم يصعب تصنيفه : هل هو خداع ام بحث اجتماعي ؟

انه يتحدث عن حياة (نانا) الباريسية الشابة (تمثلها ـ انا كارينا) التي تقرر احتراف البغاء من اجل الرفاه المادي ، وتلك حياتها ٠ انها تتفق مع سمسار شاب يستغلها ومن ثم يبيعها (لسيد اخر) لكن عند عملية « التسليم » يتنازع (الطرفان) على النقود ، فيقتلها احد اسيادها الجدد ٠

في كثير من مشاهد الفلم المركزية يدور الحديث ببرود وقسوة عن البغاء (كمهنة) بكل تفاصيلها وجزئياتها : كيف يجب ان تتصرف الفتاة ، وكيف يجب ان تهتم بنفسها وبمظهرها وما الى ذلك ٠٠٠ وتتابع المشاهد مؤكدة معنى التعليق الذي يقرأ من خارج الكادر (باسم المؤلف) هذا التعليق الذي يشبه في جفافه تقرير الشرطة ٠

في هذا الفيلم المخيف والقاسي لا توجد بادرة احتجاج ضد هذه الحياة الوسخة ٠ لقد استعمل المخرج والمصور قدراتهما الفنية لرصد الشر فقط٠في سنة ١٩٦٣ عرض (غودار) فيلم « الجندي الصغير » الذي كان قد اخرجه في وقت سابق ٠ هذا الفيلم المليء بالافتراءات على الشعب الجزائري ٠ وردا على الاحتجاجات التي أثارها مضمون الفلم ، صرح (غودار) قائلا : ـ

« انني شخصيا لا التزم جهةمعينة ، دع الملتزمين يخرجون افلاما ملتزمة ٠ انا مع الحرية الفردية ٠ وهي تعني بالنسبة لي ان اعمل ما اريد في اي وقت اريد ٠ انا مع الحرية المطلقة وضد كل الانواع الاشتراكية ، سواء كان مصدرها موسكو او نيويورك او باريس ٠

وهكذا يظهر احد قادة (الموجة الجديدة) على حقيقته رجعيا في اتجاهاته الاجتماعية والسياسية ٠

الفلسفة الوجودية والفن الوجودي رغم ادعائهما النظرة النقدية للواقع ، هما في الحقيقة محافظان ٠ لانهما في نهاية المطاف يفترضان عدم امكانية التغلب على التناقضات ، وهما في الاساس يفهمان هذه التناقضات فهما ذاتيا ويرفضان الاعتراف بامكانية القضاء عليها بادراكها وبالنضال الواعي ضدها ٠

وقال (غوته) ذات مرة : « العالم منسوج من الضرورة والصدفة ٠ والعقل الانساني يقف بينهما ويستطيع الانتصار عليهما ٠ انه يعترف بضرورة اساس وجوده ، أما الصدفة فهو يستطيع ان يرفضها ،ان يوجهها وان يستعملها ٠ والانسان يستحق لقب الاله الارضي ٠ فقط عندما يكون عقله راسخا لا يتزحزح » ٠

ان الشاعر الالماني العظيم عرف بهذه الكلمات

هدف المعرفة • وفعلا ان الفن التقدمي المعتمد على ايدلوجية علمية تقدمية لا يرصد الشر الخالد فقط ، وانما يكشف الامكانيات الحقيقية للانسان للتغلب على الشر ولبلوغ الحرية والسعادة •

من اقرب الظواهر للفلسفة « الاستيتيكا» اللاعقلية ، هي نزوع الفن السينمائي الغربي الى (السيكولوجية) والى تصوير الحالات المرضية والشاذة للنفس الانسانية والى الاهتمام الشديد بالحب الحسي (Erotikos •)

في افلام هذا الاتجاه يحل عرض المادة المصورة العفوي محل العرض المنظم • وهي مليئة بالجزئيات الثانوية التي لا تساعد على تطور الحدث • في الغرب يكتبون عن مثل هذه الافلام : بأنها تحول السينما الى « سيل من التعبير الشخصي عن النفس » وليس بدون سبب يقارن (رودولف ارهايم) شكل بعض الافلام الحديثة مع التجريدية في الفن التشكيلي قائلا : « نفس التبدلات السريعة للاشياء ، والعابرين المختلطين مع الفوضى المأخوذة بالصدفة من ماكنة حياكة الزمن »

ومن (السيكولوجية) خاصة ولدت مفاهيم ـ (اللافيلم ، واللادرامية) ومحاولات تخريب الهيئة الواقعية ، او حتى ما هو معقول ، لتحل محلها «سيل اللاوعي » •

وترتبط بهذا الاتجاه ايضا ، انماط معينة تنتقل من فيلم الى فلم ، هي : عدم وجود موضوع يتطور بشكل منطقي ، عدم وجود الحدث الخارجي • وهذه الافلام ـ حسب رأي انصارها ـ يجب ان تبنى على رفض منطق الحياة ، ومنطق الشخصيات ، ويجب ان تكون (الافلام) عرضا للحالةالعاطفية والانفعالات وردودالفعل والاشارات• مؤلفوا هذه الافلام يركزون اهتمامهم على المشاعر ، دون ايضاح اسبابها ، ويؤكد النقاد ـ كما رأينا ـ ان هذا نتيجة لان الناس في الواقع غير منطقيين ولا يمكن التنبؤ بما سيفعلون • ولهذا يجب الامتناع عن تحليل شخصيات الابطال والانصراف الى جريان الحدث والدوافع العفوية• ومع كل هذا يعتبر بعض النقاد الغربيين « السيكولوجية» و (الحقيقة السيكولوجية الاعماقية) حقيقة من « الطراز الاول » بالتقابل مع حقيقة (الواقع الخارجي)• لكن في الواقع ان « السيكولوجية » لاتتعارض مع (الوثائقية)• انهما شكلان من اشكال السينما الغربية •

(الوضعية) و « اللاعقلية » في الفلسفة البرجوازية رغم الاختلافات الظاهرية ـ تبينان فقط مختلف اوجه ابتعاد هذه الفلسفة عن الادراك العلمي للواقع الموضوعي• وكلا الاتجاهين في السينما الغربية يعبران وباشكال مختلفة عن شيء اكثر عمومية ، عن مفهوم معين « للانسان الحديث » و (العالم الحديث) (كما يطيب للنقاد الغربيين تسميته) •

لقد تبين ان « السيكولوجية » هي حلقة وصل بين (الوثائقية الطبيعية) و « الواقع » المدرك مثاليا ، اي بواسطة المشاعر الذاتية • يمكن تفسير اقتراب (اللاعقلية) من (الطبيعية) بعدم ادراك بعض الفنانين الموهوبين والشرفاء ـ لمستقبل تطور العالم •

(اللاعقلية) ـ كفلسفة ترفض امكانات العقل العظيمة ـ تتسرب اكثر فاكثر في (الاستيتيكا) والسينما الغربية المعاصرة • يطلق على الفنانين اسم « الغواصون في اللاشعور » ، الذين يتصيدون الحياة ، لا من الخارج بل من « الداخل » • الفن يجب ان يؤثر على المشاعر الخالصة لا على العقل •

(هربرت ريد) ـ النظري المشهور في علم الجمال ـ يؤكد مثلا : « الفن يؤثر على الانسان بواسطة الايقاع والامواج الفيزياوية التي تضرب على المشاعر المثارة » • وتشابه موضوعة (هربرت ريد) مقولة المخرج الفرنسي (الان رينيه) : يتحدد التوتر والشعور الدرامي الحقيقي ليس بما يسمى الموضوع ، بل بواسطة التأثير المباشر(على الشعور والبصر والسمع الخ •••) لتكوين الكوادر وحبكتها والصوت المرافق لها الذي تحرر من عبودية المعقول : حين نسمع الكلمة لا نعلم قائلها ولا مصدر المؤثر الصوتي ، وعندما نشاهد المشهد لا نعلم اين ومتى يحدث هذا المشهد ، او ماذا يعني » •(٧) كل هذا قاله بمناسبة اخراجه فيلم (الصيف الماضي في مارينباد) ـ وهو سيناريو (راب غيريه) ـ احد اعمدة الحركة الفرنسية المسماة : « الرواية الجديدة » او (اللا ادب)•

ان (اللا ادب) يتميز « بحرية وعفوية » خاصة في تعامله مع المعقول ، وهو يرفض كل امكانية للتفكير المنطقي في الفن ، ويرفض كل ابداع يمكن ان يعكس القضايا الاجتماعية •

(ناتالي ساروت) ـ منظرة هذه المدرسة ـ تؤكد ان هدف الفن ينحصر في « استخراج الجزئيات لواقع لم يعرف بعد » ، وفي ايجاد مدخل الى الحيز اللاوعي او الى الاشياء غير القابلة للادراك حيث هناك فقط يستطيع الادب « مد جذوره لايجاد الغذاء والحصول على الحياة » •

و (ناتالي ساروت) تعتبر (بروست ، جويس ، كامو ، سارتر ، فرويد) بصورة خاصة اسلاف « الرواية الجديدة » وفلاسفتها الملهمين •

«الرواية الجديدة » تكافح رواية الشخصيات ، لانها تعتبر الشخصية مفهوما عتيقا ، ورثه الكتاب عن زمن كانوا يعتقدون فيه « بسذاجة » ، ان هدف الفن هو عكس حياة المجتمع بكل غنى النماذج البشرية التي خلقها [illegible] المجتمع ، و(الرواية الجديدة) ترى واجب الفن [illegible] (تطوير قوى الانسان الفطرية ، وامكانيات العقل الباطني والمواهب التنبؤية) ، ولهذا يجب ان تكون الرواية سيلا من الجمل المتعاقبة بدون انتقالات او وصف للحالة النفسية ، انها يجب ان تكون تسجيلا حرفيا لسيل الرؤى

والمشاعر الغامضة والرغبات الفطرية • ان هـذا ، حتى ليس (مجرى الوعي) بل • (مجرى اللاوعي) المتدفق من «اغوار النفس البشرية » • ومن الجدير بالملاحظة ان العقيدة الجمالية لا تباع هذه المدرسة تتحول الى نظريـة للمعرفة ، تقول (ساروت) : « ان هذه الرواية (روايـة المستقبل) وهي الطريق الوحيد لمعرفة العالم » •

ان قواعد مدرسة (الرواية الجديدة) انتقلت الى السينما وفلم (السنة الماضية في مارينباد) ـ لان رينيه ـ هو اخر نتائجها ، وحتى في فلم ـ رينيه ـ الاول (هيروشيما حبي) ـ سيناريو (مارغريت ديـور) توجـد بـوادر (الرواية الجديدة)• لكن الاسلوب والبناء فيه لم يقضيا ـ رغم انهما اضعفاه ـ على الجانب الاجتماعي (الاحتجاج ضد الحرب والموت الذري ، والدعوة الى الانسان) •

اما في فيلم (مارينباد) فالعلاقة المعارضة والنقدية لمجتمع الملكية الخاصة اللا انساني تتناقض ـ حسـب رأينا ـ مع اهداف الفيلم الشكلية ـ التشكيلية وتهلك تحت وابل من اساليب « المودرن » ، وفي هذا الفلم توجد هوة واسعة بين الحياة وانعكاسها ، والفيلم يبدو كثمرة لخيال مريض (خيال المؤلف اكثر مما هو خيال البطل) بمساعدة اساليب محددة (اساليب في حد ذاتهـا تبين مدى امكانيات السينما التقنية ، لكنها في هذا الفيلم تخدم اهداف «الاستيتيكيه » المودرن) بمساعدة هذه الاساليب يهدف الفنان الى تركيب العالم الداخلي ، العالم الباطني للانسان بكل انفصاله عن الواقع الموضوعي • كـل مـا يحدث على الشاشة ، يحدث في مخيلة الابطال وليس في الواقع الحقيقي • القسم الصوري من الفيلم لا يمثل مـا يتذكره البطل في حالة وعيه فقط ، بل وما يعوم في عقله الباطن في هذه اللحظة ايضا •

هذا السيل الذي لا ينقطع من التخيلات والذكريات والمشاعر الوجدانية (يسـمي الناقـد البولنـدي ياتسكيفيج ـ هذا السيل « بالكليشة الداخلية ») هـذا السيل ينقل بواسطة كوادر ناتحة جدا او غامقة جـدا ، وبواسطة التوالي الايقاعي وسرعة تبديل بعض المشاهد ببعضها وما الى ذلك • وفي الوقت نفسه تغيب الحبكة في الفلم تماما • اما الزمان والمكان فنسبيان بصورة مطلقة• والناس ـ في الفلم ـ مُحوّلين الى دمى ميكانيكية • والفلم ساكن الى حد كبير : ببطء ولعدة مرات تتكـرر امـام المشاهد صفوف من الغرف في فندق وثير في احد المصايف، وببطء يتميز ثلاثة شخوص من جموع المتعطلين الاغنياء : هو وهي وشخص ثالث قد يكون زوجها • ومن اول الفيلم الى اخره يحاول البطل ان يوحي للبطلة بانهما قد التقيا [illegible] وانهما كانا قد احب بعضهما وانه يحبها لحد الان • لكن الكلمات تسقط في الفراغ ، فالكلمات لا تحرك كلمات بالمقابل ولا الشعور يحرك شـعورا بالمقابـل • كثرة الديكورات الفارغة ، البيضاء ،رة ، وذات السطوح المتميزة أخرى تقوي الشعور بالفراغ • يرفه الابطال عن انفسهم بالعاب مضحكة : كترتيب اوراق اللعب أو اعواد الكبريت باشكال معينة ، لكن البطل يخسر دائما •

يدعي الفلم العمق ووفرة المعاني والرمزية في تصوير العلاقات الانسانية في المجتمع البرجوازي ، لكنه في الحقيقة يبقى باردا ومملا •

كما ان (اللا ادب) يضجر القاريء الذى لا يريد ان يتحول الى (لا قاريء) ، كذلك « اللا أدب» المنقول الى الشاشة يضجر الانسان السوي الذي لا يريـد ان يتحول الى (لا مشاهد) والذي ينتظر من الفـن اكثر من تصوير عالم العينات الضبابية المنبثقة من الخيال النزق •

في الاعوام الاخيرة اخـذت افلام المخـرج الايطالي (انطونيوني) تحظى باهتمام النقاد السينمائيين الغربيين البالغ • وكثير منهم يؤكد ان « سـيكولوجية » افـلام انطونيوني تعبر بوضوح عن حقيقة (السينما العصرية)، وان ابداع (انطونيوني) هو حامل راية (اللا عقلية) في الفن • وفعلا ان افلام (انطونيوني) اكثر ثباتا من بقية الافلام الغربية وهي تملك رؤية محددة تماما للعالـم والانسان • وهي تمثل التكوين الفكري لقسم معين مـن المثقفين الغربيين • ومن الجدير بالذكر ان (انطونيوني) غالبا ما يكتب او يصرح للصحافة بافكار جمالية وفلسفية• ان موضوع (انطونيوني) ـ الذي نجـده واضحـا في ثلاثيته « الصرخة » ، (المغامرة) ، (الكسوف) ـ هـذا الموضوع هو قلق الشخصية الانسانية العاطفي ووحـدة الانسان اللا متناهية نتيجة لذلك • و (انطونيوني) ـ كالكثيرين من مخرجي هذا الاتجاه ـ يأخذ ابطاله من الناس المتوسطين اجتماعيا (عدا فلم الصرخة) ، لكـن حالـة الابطال الاجتماعية لا تعني شيئا بالنسبة له ، لان هدفه، كما صرح بذلك ، هو الغور عميقا في « عالم الفرد الداخلي» وخاصة في مشاعره• قال ذات مرة (انني اريد ان ارى اية مشاعر واية احاسيس تجبر الانسان على سلوك طريق السعادة او الموت »•

في (العالم الداخلي) للانسان، يكشف (انطونيوني) عن فوضى عاطفية تميز ـ حسب رأيه ـ الانسان المعاصر وتكشف عن مرض عاطفي ما كان لو ان (ايروس [8] ـ اله الحب ـ بقي حيا » •

في مقالة بعنوان « الشبقية ـ مرض عصرنا »يحاول (انطونيوني) الكشف عن اسباب « تهدم ، خوف ، حيرة الانسان المعاصر الذي يثقل كاهله (حمل العواطـف) الذي لا يستطيع التصرف به •

مما لا يدعولك ان الازمة الاخلاقية وفقدان العلاقات الانسانية الطبيعية مثل الحب والصداقة قيمتها هي امراض حقيقة ورهيبة ، لكن (انطونيوني) النظري يرى جذور التبدلات السيكولوجية ليس في ظروف حياة الشخص في العالم البرجوازي بل يستسلم امام تقولات الفلسفة اللا عقلية على المعرفة العلمية ، ويرى اسباب الصدمات

العاطفية في ان مشاعرنا وعواطفنا بقيت (متخلفة عن العصر) وعندما يقارن انسان عصر النهضة بانسان الوقت الحاضر يخرج بنتيجة : اذا كان الاول يشعر بأنه في وسط كون مفهوم بالنسبة له ويشعر بفرح لا متناه بالابداع المتعدد الجوانب فان الانسان الحديث وبفضل اكتشافات العلم اصبح مرميا في كون غريب عليه . ان على الانسان المعاصر ان يعيد النظر في كل تصوراته السابقة لكنه لا يزال يعيش وفق (خرافات اخلاقية) بالية - (٩)

يريد (انطونيوني) بواسطة الكرامة تهديم (اساطير الشعور) واهمها حاجة الناس لفهم ومعرفة بعضهم بعضا . اعتبر النقاد فيلم (الصرخة) محاولة رد على المفهوم الذي يقول بامكانية فهم الانسان فقط من خلال وجوده في المحيط ومن خلال ظروفه الاجتماعية وبأن الحركات الداخلية الشعورية للنفس يمكن فهمها وتفسيرها بالانطلاق من الظروف والعلاقات الخارجية .

(آلدو) بطل الفيلم - يمثله (ستيف كوجران) - عامل في معمل سكر في وادي (بو) يعيش مع امرأة اسمها (ايرما) ورغم مرور سبع سنوات ، ورغم وجود طفلة لديهما ، فانهما لم يتزوجا رسميا ، لان لدى (ايرما) زوج في مكان ما . لكن عندما تعلم (ايرما) ان زوجها قد توفي تكون قد احبت شخصا ثالثا وتخبر (آلدو) بانها لن تتزوجه . (آلدو) يضرب (ايرما) على مرأى من القرية ويأخذ طفلته (روزتيا) ويترك البيت . لكن مصير (ايرما) لا يهم (انطونيوني) بل يهمه «آلدو» فقط ومشاعره المتضاربة . (آلدو) يحب (ايرما) ولا يستطيع نسيانها رغم لقاءاته مع نساء اخريات:مع(ايليفيا) اولا التي كانت خطيبته يوما ما ، والتي لازالت تحبه وبعدها يعيش فترة مع (اندريتيا) المومس ، وينحدر (آلدو) شيئا فشيئا لكنه لا يستطيع نسيان (ايرما) ، ولهذا يرجع الى القرية فيجد ان (ايرما) قد ولدت مولودا جديدا هي سعيدة بذلك ، فيذهب الى المعمل الذي كان يعمل فيه سابقا لكنه يجده خاليا لان العمال مضربون . (آلدو) يتسلق مدخنة المعمل ، (ايرما) تركض خلفه صارخة ، لكن صراخها جاء متأخرا . (آلدو) يرمي بنفسه من المدخنة على مرأى من (ايرما) .

وهكذا نرى ان الحدث الخارجي فقير في الفلم ، فكل شيء داخل البطل . المخرج يرفض التفاصيل الخارجية مهما كانت ويترك مشاهدا كثيرة غير كاملة (مثل مشهد اللقاء مع الشيوخ المجانين على الطريق ، او مشهد سباق الدرجات النارية) الانسان يتألم ويموت وحيدا هذا ما يؤكد عليه فلم (انطونيوني) .

الوجود الانساني عبث ومحصور في فكرة مسيطرة واحدة : « ما الذي يهمك ، ما الذي يجبرك على العيش - الرغبة ام العمل ام النقود ؟ تتساءل (فرجينيا) - يجيب (آلدو) - « الرغبة » . وهذه هي فكرته المسيطرة.

لم يبق في الانسان المشاعر المتضاربة (فوضى الشعور) .

ابطال (انطونيوني) لا منطقيين . كل الاشياء عندهم محصورة في الشعور والعواطف في موسيقى الفلم نجد لازمة حب (آلدو) تتردد بوضوح مقوية التوتر العاطفي للفيلم .

عند (انطونيوني) يتم التوغل في الباطن عن طريق التوازيات المنتظمة والتي تستحضر عند المشاهد تداعيات الافكار معينة ، او مجرد احاسيس معينة عبر علاقة الانسان بالعالم المحيط به ، الغريب عنه والزلق والبعيد .

في فلم (الصرخة) تأخذ الاستعراضات - البانورامات - الطويلة المنفذة باسلوب الرسم الرمادي - الابيض ، معنى خاصا :

رحاب حوض نهر (بو) اللامتناهية حيث يهيم البطل في طرقاتها ، مساقا بمشاعره المتضاربة وعلى خلفية من الضباب الحليبي يرتسم شبح الاشجار والقرى والناس لتكوين هيئة العالم الزلق والضبابي الذى يشبه زلق وغموض العالم الداخلي للبطل .

في افلام (انطونيوني) الكثير من التعقيد المتعمد وشخصيات الابطال تعطى من وجهة نظر لا اجتماعية .

في فلم (الكسوف) نرى شريحة من حياة امرأة غنية من (روما) تعيش في الاحياء المحترمة وسط اثاث عصري جدا . هذه المرأة فقدت كل امكانية للحب بصدق، او للالم ، او للفرح ، انها لا تملك شرارة واحدة من المشاعر الصادقة .

بطلة الفلم (فيتوريا) تمثلها « مونيكا فيتي » - تخرج بنتيجة : ليحب الواحد الاخر ، ربما من الافضل ان لا يعرف احدهما الاخر .

في بداية الفلم نعلم انها تهجر خطيبها الصحفي الشاب (ريكاردو) - يمثله « فرانسيكو روبال » - بدون اى سبب ظاهرى او داخلي ، وعلى كل اسئلته ماذا يجب عليه ان يعمل ليجعلها سعيدة ، تجيب : لا ادري . لا داعي للاسئلة .

تلتقي بشاب آخر (بييرو) - يمثله آلان ديلون - يعمل وكيلا في البورصة . ان قصة تقاربهما - التي لم تجلب لها اي فرح والتي جعلتها تخرج بفكرة عدم جدوى المشاعر ، هذه القصة هي التى يستقصيها الفلم باطناب وتدقيق :

هنا كانا يتنزهان ، ومن هنا مرا جنب هذه البيوت العصرية ، جنب مواد البناء هذه ، جنب هذه الحديقة العامة . حيث هذا البرميل المليء بالماء وحيث القطع الورقي ، جنب هذه المصابيح . عند ملتقى الطريق قال لها بانه سيقبلها عندما يعبران الشارع .

بعد تقارب (بيرو) و « فيتوريا » يجرى الحديث الاتي :

- وهكذا فانت لا تريدين الزواج مني ؟
- انني لا اشعر باي شوق للزواج . (تجيب هي)
- ولكن هذا الشوق سياتي يوما ما . فانت لم تتزوجي لحد الان .
- كلا لم افكر في هذا الموضوع مطلقا .
وبعد ذلك يودع احدهما الاخر :
- سأراك غدا ؟ يسأل (بييرو) .
فيتوريا تشير براسها .
- سأراك غدا ، وبعد غد ، وبعد ذلك ، وبعد ذلك ؟
- واليوم مساء . (تضيف فيتوريا)
- الساعة الثامنة في المكان المعتاد .
ويفترقان .

وبعد ذلك تبدأ النهاية الطويلة .

تطوف « الكاميرا » بالشوارع الليلية الخالية ، بكل الاماكن التي مرا بها في أول نزهة لهما : البيوت والحديقة العامة وبرميل الماء (الفارغ الان) والمصابيح بضوئها

لا احد في الشوارع ، كل شيء خال .

ان بطل هذه الاستعراضات (البانورامات) هي الكاميرا التي توضح بشكل خاص خواء البطلة .

هل ستاتي (فيتوريا) للقاء (بييرو)؟

كلا على الاغلب . وحتى هذا غير مهم ، لانه لا يوجد في علاقاتهما اي شيء « انساني » .

نهاية الفلم تعني شيئا اخر : الاشياء تمثل محل الناس وكل ما هو انساني يفقد معناه في عالم هذه الاشياء . الابطال يتحولون الى اشياء جامدة ، ومع كلما تقدم يجب ان نشير الى ان (انطونيوني) في احلامه يتحرر أحيانا من التفسير اللاعقلي لسيكولوجية « الانسان المعاصر » . فنحن نجد في افلامه وثائق حقيقية لفضح الواقع ، مثل مشاهد بورصة (روما) في فلم **(الكسوف) هذه المشاهد التي تشغل ثلث الفلم .والتي تصور بدقة وثائقية عمل البورصة اليومي والموجهين لها والوكلاء والمضاربين. ونتيجة لذلك تتجسم صورة البورصة الرهيبة :**

كل مشاعر الانسان وكل قواه الروحية مسخرة لخدمة « معبد المضاربات ».

يكرر (انطونيوني) - بجرأة - نفس الوجوه بلقطات كبيرة وقد شوهها الحماس ، حماس اللعب ، والربح . وعلى هذه الوجوه نرى علائم المأساة ولكن مأساة الافلاس .

يبدو هذا المشهد وكأنه جواب للسؤال عن اسباب (كسوف) المشاعر الانسانية الطبيعية ، عن اسباب غربة الانسان عن كل ما هو انساني حقا .

ان هذا الجواب يختلف تماما عن ذلك الذي اعطاه (أنطونيوني) في مقولاته النظرية . لكن للاسف مثل هذه المشاهد نادرة في افلام هذا الاتجاه الذي نتكلم عنه .

ان عدم التبلور الفكري واللاجتماعية والهروب من عالم المشاكل العصرية الواسع ، الى مجال المعاناة الذاتية ، هو ما يميز « انطونيوني » واخرين من ممثلي السينما الغربية [المودرن] .

لا شك ان النقاد اليساريين محقون عندما يتهمون (انطونيوني) بانه يعطي ازمة الشخصية البرجوازية وكانها ازمة الانسانية جمعاء .

كتب (كفيتو اريستاركو) عن فلم (الكسوف) بانه يجيء بالتشاؤم :« نحن نعترف مع الكثيرين بان الظلام - وللاسف - موجود في كل مكان ولحد الآن ، وهو موجود بكثرة . وان من يريد ان ييأس من (انطونيوني) سيجد اسبابا كثيرة لذلك في الحياة اليومية ، ونعترف ايضا ، بانه لا يمكن التغاضي عن وجود العتمة الروحية والمادية ، ولكن هذا لا يعني الا نساعد على تدريجها . والعزلة في هذا فقط. ولكن في هذا الفرق تكمن القدرة على رؤية ومعرفة الاتجاه الرئيس لتطور الانسانية في ضوء القوانين الخاصة لهذا التطور » .

ومع اختلاف افلام (انطونيوني) عن افلام (آلان رنيه) وافلام « غودار » القاسي - كما يسمونه - فان هدفا واحدا يجمعهم هو في خواء ولا عقلانية الوجود الانساني . غير ان تحقيقه هذا الهدف بوسائل الفن اللاعقلاني غير ممكن

فكل محاولة من هذا النوع ستنتهي اما الى هدم الشكل الفني وفناء المادة الفنية نفسها ، او في أحسن الاحوال تنتهي الى الرتابة وعدم القدرة على التعبير ، اي عدم أمكانية لفت انتباه المتفرج ، واما الى ان يتحرر الفنان - بوعي أو بدون وعي - من القواعد النظرية للجمالية اللاعقلانية .

وفعلا فعندما تضخم الجمالية اللاعقلانية دور الفن باعتباره الطريق الوحيد للولوج في العالم الداخلي للانسان ، فهي في الوقت نفسه تعزل هذا العالم الداخلي عن العالم الموضوعي ، وهي بهذا تجعل كل محاولة لتنظيم او تعميم الواقع بواسطة الفن عملا بدون معنى . فاذا كان وجود الانسان عملية ارتجال لا نهائية، فلا معنى لعرض هذا الارتجال للاخرين .

كثيرون لاحظوا ان فوضى ولا منطقية افلام (غودار) هي فوضى ظاهرية ولا منطقية مزيفة . وهكذا نرى ان فناننا يحاول - بانتظام وبمنطقية - اقناع المتفرج بفوضوية الحياة ولا منطقيتها بشكل عام . وهذا يعني محاولة واضحة للتأثير على المتفرج بصورة معينة والايحاء له بافكار معينة ، وهذا ما يخالف قواعد اللاعقلانية .

ان هذا الانفصام بين هذه الحالات الجمالية ومحاولات



لقطة من فيلم « النفس الاخير » جان بلموند مع جيان زيبرج

اتباعها في الممارسة الفنية يفضح ظاهرة مهمة يحاول بعض منظري الفن الغربيين التستر عليها ، وهي ان نظرياتهم لا تتماشى مع السنن الاجتماعية والسيكولوجية الموجودة فعلا .

طبعا ان السينما العالمية لا تنحصر فقط في الاتجاهات التي تكلمنا عنها اعلاه . فبين سينمائي الغرب ، يوجد فنانون يتغلب عندهم النزوع نحو الواقعية على تأثير « المودرن » مثل (فليبني) اعظم فناني السينما الايطالية الحديثة .

وجدير بالانتباه ان النقاد الغربيين الذين ينطلقون من منطلقات (مودرن) لا يعتبرون افلام « فيليني » بما في ذلك (الحياة الحلوة) ـ أفلاما « جديدة » ويفضلون (انطونيوني) عليه .

ان (فيليني) بصورة خاصة فنان واقعي كبير . وفيلم (الحياة الحلوة) يذكرنا باحسن صفحات الادب الواقعي الانتقادى . **طبعا ان « فيليني » بعيد جدا عن المفهوم الماركسي للعالم ، أما تأثير الفلسفة المثالية والتأمل الديني للعالم فواضح جدا في أفلامه . لكن (فيليني) المتعدد الابعاد يتبوأ مكانا خاصا في عملية فضح العالم البرجوازى .**

في افلامه اتهام واضح ، انها تقود الى النتيجة التالية :

« **ان الحياة هكذا غير ممكنة بعد الان** » .

ففي فلم (الطريق) مثلا ، يروى (فيليني) لنا قصة حياة ثلاثة اشخاص ، تذكرنا بكوميديا ايطالية قديمة : (بييرو) و (كولومبينا) و «ارليكين » لكن الاحداث تدور في الزمن الحاضر .

ان (فيليني) يرينا الوجه الاخر لهذه الاسطورة الساذجة القديمة ، عندما يصور مصير المشاعر الانسانية في المجتمع القاسي البرجوازي الحاضر .

مالك العربة المتنقلة ، الشريد القذر ، والغبي « بييرو العصرى - يمثله (انطوني كوين) يشتري فتاة مقطوعة عن الحياة ومستعبدة ، هي (كولومبينا العصرية) من امها المعدمة ، ليجعل منها زوجته وخادمته ومساعدته . واثناء تجوالهما يلتقيان بموسيقى شاب ، شاعرى وحساس (ارليكين العصري) وفي فورة غضب حيواني يقتل مالك العربة الشاب ويرمي بزوجته الشابة الى موت اكيد ليبقى وحيدا يبكي على شاطىء البحر الليلي .

يتهمون « فيليني » بان ابطاله شخوص ادبية بحتة اي انهم ليسوا نماذج لبشر من الحياة الواقعية . غير ان أبطال (فيليني) بشر حقيقيون تماما ، لانهم يعكسون العلاقات الواقعية في المجتمع البرجوازي ويفضحون تلك العلاقات .

فيلم « ليالي كابيرى » يحدثنا عن مومس نقية وساذجة رغم مهنتها (شخصية هذه الفتاة تذكرنا بشكل ما بشخصية (جيلسومينا) من « الطريق » - التي مثلتها ايضا الممثلة الرائعة (جوليتا مازينا) - انها تصطدم باللاخلاقية الوحشية ونفاق العالم المحيط بها واخلاقية « الذهب العارى » عندما تسحق النقود المشاعر، وعندما يصبح الانسان انسانا فقط في عالم الاوهام الخيالى (مشهد التنويم) .

اهم اعمال « فيليني » تعتبر بحق (الحياة الحلوة) . الفيلم مبني على شكل (قصص) تروى انطباعات صحفي شاب يكتب اخبار المجتمع الراقي . وبالتدريج يتحول الشاب من مشاهد فقط الى مشارك في اللهو . انه يذوب في المجتمع الراقي كما يغوص عابر سبيل في مستنقع آسن .

ان الفيلم يجتذب المشاهد بقوة الادانة التي يحتويها ان المخرج يعري بلا شفقة العالم البرجوازي : كل ما في هذا العالم ساقط ، مزيف وقابل للبيع ابتداء من الكنيسة وانتهاء بالحب والفن .

ان صور « الحياة الحلوة » للمجتمع الراقي تبعث على التقزز حتى ان فيلم(الحياة الحلوة) بعد فيلم«فيليني» يفتقر الى فهم الاسباب الحقيقية لتفسخ العالم الرأسمالي وافلامه تفتقر الى الانسان بالمعنى الحقيقي للكلمة ، تفتقر الى البطل الايجابي .

ومع اتفاقنا مع اكثرية النقاد في تقييم الفيلم بهذه الصورة نريد ان نؤكد على نقطة اخرى: بطل «فيليني »الذي يعبر بشكل ما عن علاقة المؤلف وقسم من المثقفين الغربيين بالعالم يقف امام (مشكلة الاختيار) . فبعد اجتيازه كل عذابات جهنم واقراره (بان الحياة اصبحت مستحيلة) فهو يبدو باحثا عن جواب للسؤال ، كيف يجب ان يعيش وامامه عدة امكانيات : حياة الراحة البرجوازية والسلام العائلي مع خطيبته « ايما » المحدودة الفكر ، او الخروج من الحياة ، النهاية الوجودية التى اختارها المثقف (شتينر) أو طريق الذوبان في شلال « الحياة الحلوة » ، لكن في الفيلم توجد امكانية اخرى رغم عدم وضوحها معبر عنها بشخصية فتاة المقهى النقية البسيطة التى تدعو البطل في نهاية الفيلم للحاق بها . شخصية هذه الفتاة يمكن ان تفهم « وفعلا هكذا فهمها البعض » على انها شخصية العذراء التقليدية . لكننا نجد فى شخصية هذه الفتاة رغبة كبيرة للاندماج مع الشعب البسيط والنقي وهذا اول احساس بان المثقف الشريف سيجد القوة من اجل الانبعاث الروحي فقط في اعماق الشعب .

من الصعب التنبؤ بالطريق الذى سيسلكه ابداع (فيليني) فقد تبين ان فيلم « $8\frac{1}{2}$ » - الذي أحيط بالسرية اثناء العمل فيه - فيلما معقدا الى اقصى الحدود. ربما أراد ألفنان قبل أن يقول رأيا جديدا في العالم الذى يراه . أن يحدثنا عن نفسه وعن الطرق المسدودة التي يسلكها باحثا عن الالهام الفني .

فيلم « $8\frac{1}{2}$ » يتحدث عن عمل فنان ، عن مخرج سينمائي تاه في (سوق في ساحة) . الفيلم يبدو مجنونا، هاذيا لا منطقيا . أحداث الفيلم تجرى تقريبا كل الوقت في ذهن البطل - الاحلام تتشابك مع ذكريات الطفولة وانطباعات اليوم الماضى فجأة تستدعي تصورات غريبة للماضى . وكل هذا يجرى في مصح حديث جدا ، حيث يرتاح البرجوازيون وكبار رجال الدين والارستقراطيون،

وكلهم مصورون بسخرية شديدة . يحتوى الفيلم الكثير من النقاشات حول الوجودية والكاثوليكية ودور ووظيفة الفن وما الى ذلك . لكن كل ذلك معطى بنوع من السخرية الخفيفة وفي بعض المشاهد تبدو كمحاكات هجائية تسخر من بعض الاتجاهات « الحديثة » في الفن .

في الفيلم يوجد مشهد شديد الهزؤ بالكنيسة : احد كبار رجال الدين يستقبل البطل للتحدث عن جوهر المسيحية . يجرى ذلك في حمام للمياه المعدنية في المصيف المذكور .

يدخل الزوار هذا الحمام لاستنشاق الابخرة المفيدة وقد لف كل منهم جسمه بقماش ابيض .

ان التحضير الطويل للقاء البطل برجل الدين يتوج بجملتين فارغتين ينطق بها رجل الدين .

يسخر (فيليني) ايضا بنجوم السينما العجائز وبالمنتجين وبكل طرق انتاج الافلام « المافوق المغامرات الصاروخية » .

مرة اخرى تجد في هذا الفيلم النهاية المميزة (لفليني) فبعد ان يشعر البطل المتعب والمسحوق بعدم قدرته على ابداع اى شيء ، او قول أى شيء للناس ، نراه فجاة يلتفت الى السيرك . فتظهر على الشاشة خيول السيرك والمهرجون ، شخصيات مضحكة ومؤثرة تمشي على انغام مارش بسيط . وعند ذلك يفهم البطل بان الفن يجب ان يكون بسيطا ومفهوما من الجميع ، انه يبدو وقد بعث من جديد .

كل أشخاص الفيلم اولئك الذين كانوا موجودين حقيقة واولئك الذين رآهم في هذيانه واولئك الذين اتوا اليه من الذكريات البعيدة ، كل هؤلاء في ملابس بيضاء وقد امسك كل منهم بيد الاخر ، يذهبون الى شاطيء البحر خلف ممثلي السيرك ومعهم يشترك الفنان نفسه .

فيلم (فيليني) الجديد معقد ومليء بالرموز . ورغم ان المخرج يسخر في فيلمه من كثير من الاتجاهات الفلسفية والدينية والجمالية (الحديثة) فهو لم يستطع التخلص من تأثيراتها . فمثلا تصورات (فرويد) عن دور الجنس في ابداع الفنان وبقاء تأثير المشاعر ذات الصفة الجنسية أثناء الطفولة وتأثيرها في سيكولوجيه وابداع الفنان والخ .. قد اثرت بقوة على الفيلم .

فيلم (فيليني) سمي (٨½) وحسب شهادة الصحافة فهو لم ينجح على مستوى الجمهور . الفنان يبدو وكانه توقف للتفكير سننتظر الفيلم التاسع آملين ان يقوده صراع الفنان الداخلي الى الواقعية ، الى طريق الحقيقة، الى الفن القريب من الشعب .

في السنوات الاخيرة يتزايد عدد السينمائيين الغربيين الذين ينطلقون من الواقعية ويحاولون بشجاعة وبشرف عكس صورة موضوعية للعالم البرجوازي في افلامهم . انهم يهزوننا باتهاماتهم العميقة وباستنتاجاتهم الجريئة احيانا . رغم استعمالاتهم لطرق تعبير تسمى تقليدية .

ورغم ان استنتاجات هؤلاء ليست ثورية بصورة دائمة ، فهم اقرب الينا من المذكورين أعلاه . أفلامهم تتحول الى احداث سياسية .

ان الماركسية — اللينينية تؤثر بشكل متزايد في عقول المثقفين الغربيين التقدميين . واحسن ممثلي الثقافة والفن بدأوا يفهمون أن الفكر الاشتراكي فقط يستطيع انقاذ الفن من الاندثار . انهم ينتقلون الى واقع الشعب انهم يضعون فنهم في خدمة التقدم .

نجد في اعمالهم تصويرا دقيقا وتاريخا صادقا للواقع في تطوره الثوري وتقدمه . ان فنهم مرتبط مع نضال الطبقة العاملة . انهم يعطون صورة عامة عن الحياة في هذا البلد او ذاك طارحين احدى المشاكل ، ناقدين بشدة العلاقات الاجتماعية السائدة مبينين المخرج الواقعي من تناقضات العالم الرأسمالي .

ان موقع الفنان في العالم الرأسمالي ومكانه في النضال الفكري ، أحد أهم المسائل المعقدة في الفن الغربي المعاصر .

ان تطور الفن وتقدمه يتطلب موضوعيا عدم التهاون مع الفكر البرجوازي (اللا انساني) الذي يخرب من الداخل الثقافة الانسانية . ضد (جمالية القبح) ، ضد اذلال الانسان ، ومن اجل المثل العليا للمستقبل ، ومن اجل اعادة الثقة بالانسان ، ومن اجل فن سينمائي تقدمي، ترتفع اصوات قسم من السينمائيين الغربيين الكبار . يقول المخرج الفرنسي (كريستيان جاك) الذي اخرج فيلم (لو أن جميع شباب العالم ...) — (لو أن جميع سينمائيي العالم حاولوا تصوير أفلام تتغنى بكل ما هو رائع ونبيل لساعدوا بذلك على الاسراع في القضاء على الكراهية بين الشعوب وعلى التمييز العنصري) (١٠) . والمخرج الفرنسي الاخر (اليه شانوا) يطالب بفيلم (ذي صفة ايجابية) ، انه يطالب (بالنضال ضد القذارة

والتقولات على الانسان) . (ليه شانوا) يخرج باستنتاج محق : (الافلام التي تسلي المشاهدين بعرض السقوط والجرائم ، تساعد على قتل الاحساس عند المتفرج ، وتثير فيه الغرائز السافلة . علاوة على ان هذه الافلام مليئة باليأس وشخوصها بدون امل او مثل عليا ...) (١١) .

أهم ما يبحث عنه المخرجون التقدميون الغربيون ، هو النزوع نحو موضوع اجتماعي مهم وواضح ، لمعارضة التفنن في السيكولوجية والطبيعية في جماليات (المودرن) .

يكتبون الان الكثير عن (الواقعية الحديثة) في السينما الايطالية التي جاءت كبديل لـ (نيوريالزم) – اواخر الاربعينات – بداية الخمسينات .

أن السينما الايطالية الحديثة نمت على ارضية معاداة الفاشية والسيطرة الرأسمالية في ايطاليا نهاية الخمسينات – بداية الستينات ، وبتأثير الماركسية – اللينينية الى درجة كبيرة .

بين ممثلي السينما الايطالية الحديثة ، نجد اقطاب (النيوريالزم) – (دينوريزي) نانني لوي . أوغو غريغوريتي . بيير باولو بازوليني) واخرين .

ان السينما الايطالية التقليدية حاليا تملك مواضيعها وطرقها في التعبير . انها تهاجم الفاشية الجديدة، وتفضح اسطورة الازدهار و (المعجزة الاقتصادية) ، انها تواصل طريق الواقعية الانتقادية

و(النيوريالزم) . طبعا ان السينما الايطالية الحديثة تواجه في تطورها صعوبات كثيرة فافق كثير من اقطابها – حتى القريبين ذاتيا من الماركسية ، لازال محددا بتناقضات نظرتهم للعالم . وهذا ينطبق بشكل خاص على (فسكونتي) او ممثل الجيل الجديد (بازوليني) . لكن ، وبشكل عام ،فان ما يميز السينما الايطالية التقدمية هو جرأتها في لفت نظر الرأي العام الى المشاكل الاجتماعية والسياسية المهمة ، مستخدمة في ذلك اغنى تجارب الفن السينمائي .

وهناك افلام كثيرة تدل على ذلك ، وخاصة فلم (غريغوريتي) – الملائكة الجدد – . ان هذا الفليم محاولة لطرح وتعدد الجوانب لقضية – مصير الشبيبة الايطالية من مختلف الفئات الاجتماعية ومن مختلف المناطق (وهذا مهم جدا بالنسبة لايطاليا) .

بمساعدة مشاهد مميزة مربوطة بينها بالتشابه او بالتضاد . فيقول المخرج عن عمله : (اردنا ان تتكلم عن تصادم الناس والافكار الذي يمكن ان يقود الى التعميم في النواحي الاجتماعية والجمالية) .

يجب القول ان قوة هذا الفيلم هي بالضبط في ان النقد الاخلاقي فيه يتصاعد الى استنتاجات اجتماعية مهمة. الفلم مكون من عدة مشاهد مصورة في صقليا ونابولي وروما وميلانو ومناطق اخرى . نشاهد على الشاشة الممثلين الشباب للفلاحين والعمال والارستقراطية والموظفين والمتعطلين والعاطلين . نشاهد صورا مؤثرة لاماكن مهجورة ، كانت قبلا اماكن مزدهرة . نشاهد صور التعصب الديني والاوهام في صقليا ، التي تذكرنا بالقرون الوسطى ، نشاهد صور المدينة الرأسمالية الكبيرة بتناقضاتها الصارخه .

ان فيلم (غريغوريتي) – كما تشهد الصحافة بذلك – اعطى صورة كاملة وصادقة لما يسمى (بالمعجزة الاقتصادية) في شمال ايطاليا . من هذه الناحية بشكل خاص ، يؤثر المشهد المصور في مصنع السيارات في ميلانو الذي ينتج سيارات قليلة لكنها خاصة . ان هذا المشهد يفضح سياسة الرأسمالية المنافقة والمسماة بسياسة (العلاقات الانسانية) في الواقع ان كل هؤلاء المراقبين الاجتماعيين والمختبرات السايكولوجية والديمقراطية المزيفة في التعامل مع العمال – كما يعرضها الفيلم – كل ذلك ليس الا شكلا جديدا من اشكال أبتزاز الارباح . النجاح يرافق المخرج ايضا عندما يعرض محاولات بعض الفئات الفلاحية المفلسة – في الجنوب – من اجل ايجاد مكان اخر للعمل ، عندما يفضح – ساخرا – محترفي السياسة المشهورين الذين يوزعون يمينا وشمالا توصياتهم للعاطلين والخ .. لكن الفيلم لا يخلو من بعض النواقص الشائعة .

بعض المشاهد مبسطة اكثر مما ينبغي . وفي مشاهد اخرى اهتمام زائد بالجنس . ومما يؤسف له ان النهاية ضعيفة جدا . انها تصور عائلة ارستقراطية تحتفل بعيد رأس السنة في (نابولي) . اثناء الاحتفال ينزل شاب وفتاة الى الملجأ . واثناء مشاهدتهما عرضا تلفزيونيا لاخبار العالم ، يناقشان مشاكل السياسة العالمية .

وهكذا وبدون ارادة المخرج ، يعطينا الفيلم الاستنتاجات النهائية عن المشاكل الاجتماعية الكبيرة من وجهة نظر الشباب اليائس ، وليس من وجهة نظر قوى التقدم في الامة التي سبق وان عرضها علينا .



لقطة من فيلم « انها حياتي »

عندما نتحدث عن السينمائيين الايطاليين التقدميين ، يجب ان لا نغفل اسم (نانني لوي) وفيلمه (ايام نابولي الاربعة) — الذي حصل على تقييم عالي في مهرجان موسكو الدولي الثالث سنة ١٩٦٣ .

السينما الايطالية ، وسينما البلدان الاخرى لا تزال تلتفت الى ايام الحرب العالمية الثانية الى أيام النضال ضد الفاشية لتذكير الناس بمسؤليتهم عن مستقبل البشرية ، ولتكريم ذكرى ضحايا الحرب والفاشية الذين سقطوا في سوح النضال من أجل مستقبل البشرية .

ان فيلم (ايام نابولي الاربعة) مهم قبل كل شيء ، لانه يعيد — بشكل وثائقي تقريبا — صورة الانتفاضة الشعبية في خريف ١٩٤٣ ضد الفاشية والاحتلال الالماني النازي .

لكن قيمة الفيلم — كما ذكرت صحيفة (اونتيا) بحق — لا تقف عند كونه انتصارا لمخرج شاب ونجاح لجماعة نبيلة من العاملين في السينما (شارك في العمل في الفيلم كثير من الهواة من نابولي) ، بل لان هذا الفيلم ايضا مقدمة لنهوض الفن والفكر في السينما الايطالية .

في الفلم تتكامل سيماء شخصية الشعب الثائر على المحتلين مع الابقاء على خصوصية كل فرد على حدة ، من الشباب والنساء والمقاتلين .

(نانني لوي) و زملاؤه كتاب السيناريو ، اعادوا تصوير احداث تلك الايام بناءا على شهادات شهود عيان ، وبمساعدة وثائق حقيقية ومصادر ادبية (مثل — كتب الكاتب التقدمي — الدو دي ياكو) .

انهم ابدعوا ملحمة شعبية مؤثرة ، عقدة هذه الملحمة

تظهر في اللحظة التي يبدأ فيها حفنة من الشباب القتال ضد دورية المحتلين الالمان وبعد ان يحملوا رفيقهم الجريح في سيارة محطمة يدورون كل شوارع المدينة، داعين الناس للنضال من اجل التحرر ، المسيرة الليلية لتحية الجندي المجهول للمرة الاخيرة ، الانتفاضة العفوية للنساء اللاتي استطعن أخفاء بعض اقاربهن المطاردين ، شجاعة سكان منطقة (فوميرو) المنقطعة النظير ، انظمام الجنود والضباط الهاربين من وحداتهم اليهم • الاهليون الذين يتقدمون لتخليص الرهائن الذين اراد الهتلريون اعدامهم وظهور بوادر الانتفاضة عفويا في عدة اماكن وفي نفس الوقت • هذه هي المشاهد التي بعثت صفحات الانتفاضة الشعبية المنتصرة • وخلال هذه المشاهد ، منثورة جزئيات غاية في الصدق • فتشاهد كيف تمتص الانتفاضة كل سكان المدينة وكيف يتعلمون بناء المتاريس برمي الكراسي في الشبابيك وما اشبه • نشاهد كيف يتقدم للقتال بحماس (ابناء شوارع نابولي) الذين لعبوا دورا مهما في الحوادث تماما مثل أحداث الاصلاحيات تشاهد معركة غير متكافئة بين مدفع الثوار الوحيد مع الدبابات الالمانية ، وتنتهي الملحمة فجر اول اوكتوبر • ينسحب الالمان مرغمين على القبول بشروط (العراة) ، ان نابولي اول مدينة في اوربا الغربية تتحرر بقواها الذاتية من الطاعون الفاشي •

اننا نجد نماذج سينمائية تقدمية في بلدان اخرى• ففي فرنسا مثلا فيلم المخرج (اوتان لار) ـ (لا تقتل) المعادي للحرب ، والذي منعته الرقابة الديغولية ، وفي امريكا افلام المخرج (كريمر) ـ (ستحصد العاصفة)، (المقيدون) ، (محاكمة نور مبرغ) • وافلام اخرى في بلدان اخرى • لكن عن هذه الافلام يجب الحديث بشكل خاص • انها موضوع يجب ان يكتب عنه الكثير من المقالات الطويلة والجدية •

لقد بدأنا ملاحظاتنا بالتأكيد على الروابط العميقة بين الافكار الجمالية والتطبيق العملي في السينما الغربية والفلسفة البرجوازية ، والفكر البرجوازي ككل •

وفي ضوء هذه العلاقات حاولنا تمييز مختلف الاتجاهات في السينما الغربية تلك التي تتماشى مباشرة مع الفكر البرجوازي وتلك التي تحاول قطع الصلة معه • اننا لم نستطع التغاضي عن ان ابداع بعض الفنانين الكبار يغلف أحيانا بغشاء من اوهام مبادىء الفلسفة ـ الجمالية (الجديدة) الخاطئة •

اما الفن التقدمي فقد انفصل عن هذا الغلاف تماما• وعند ذلك ستتوضح قوة الواقعية وستتكشف العالم الذي يعيشون فيه • وعند ذلك سيجعلنا الفن نستنتج استنتاجات ربما لم يستطع بعض الفنانين من الوصول اليها ذاتيا •

ان الانتاج السينمائي دائما اكثر من كونه صورة بسيطة للافكار الفلسفية• لكن النظرية الفلسفية الخاطئة تستطيع تشويه الصورة الحقيقية للعالم التي يرسمها الفنان •

ولهذا فان النقاد السوفيات لا يستطيعون تحليل وتقييم الفن السينمائي الغربي بشكل عام او اتجاهاته المختلفة بدون مناقشة فلسفية وفكرية •

ولهذا لا يمكن الحديث عن (التعايش) ، ولهذا علينا في علاقاتنا مع الثقافة الروحية البرجوازية ان نكون (انتقائيين) ، مع عدم السماح للافكار الغربية في مجال الفلسفة وعلم الجمال : (الوثائقية) ، (اللادرامية) ، (السيكولوجية) المعقدة والخ، بالتأثير علينا هذا من جهة ، اما من الجهة الثانية فعلينا ان ندعم كل ما هو تقدمي وكل ما هو ديمقراطي حقا ، وكل ما ينتجه الفكر الاشتراكي •

ترجمة : عبد الهادي الراوي



(١) القسم الاول من البحث منشور في (المسرح والسينما) العدد الخامس ، السنة الاولى ، كانون الثاني ١٩٧٢ ص ٨١ ـ ٨٥ ٠

البحث مترجم عن كتاب : « عن فن السينما ـ خاصيته ، هيئته ، فنه » ـ مجموعة ابحاث ـ منشورات معهد الدولة السينمائي للاتحاد السوفياتي (فكيك) ٠ مطبوعات « الفن » موسكو ١٩٦٥ ص ٢٥٤ وما بعدها ـ المترجم ٠

(٢) « اللاعقلية » ـ (باللاتينية ـ irrationalis) وهو اتجاه مثالي في الفلسفة ، ينفي امكانية الفهم المنطقي لظواهر وقوانين العالم الموضوعي ٠ يحاول اتباع هذا الاتجاه استبدال المعرفة بالايمان والغريزة والحدس ـ المترجم ٠

(٣) « الوضعية » ـ راجع القسم الاول من البحث المشار اليه اعلاه في (١) ص ٨٢ ـ ٨٥ ـ المترجم ٠

(٤) « الفيتيشيزم » Fetishisme في الاقتصاد : تعني اضفاء صفات طبيعية على ناتج العمل (البضائع) ، مثل القدرة على المبادلة ، امتلاك قيمة عالية ٠ ان هذه الصفات في الحقيقة هي ظاهرة خاصة بطريقة الانتاج الراسمالي ـ المترجم ٠

(٥) C. Pirson and E. Roud, Cinema of Appearance Sight and Sound, Auttumn, 1961.

(٦) « النسبية » هنا هي ـ relatirus ـ باللاتينية ، وهي نظرية مثالية ذاتية تنفي امكانية المعرفة الموضوعية لنسبية معارفنا.

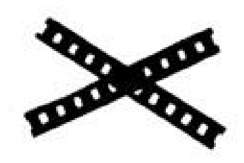
(٧) Cinema 61, no. 53, p. 56

(٨) اله الحب

(٩) Films and Filming, 1961, no. 1, p. 7.

(١٠) مجلة (الفن السينمائي) السوفياتية ، سنة ١٩٦١ رقم ٧ ص ٢٨ ـ بالروسية ـ ٠

(١١) المصدر ص ٥٦ ٠





تاليف : توماس وايزمن

ترجمة : منير عبدالامير

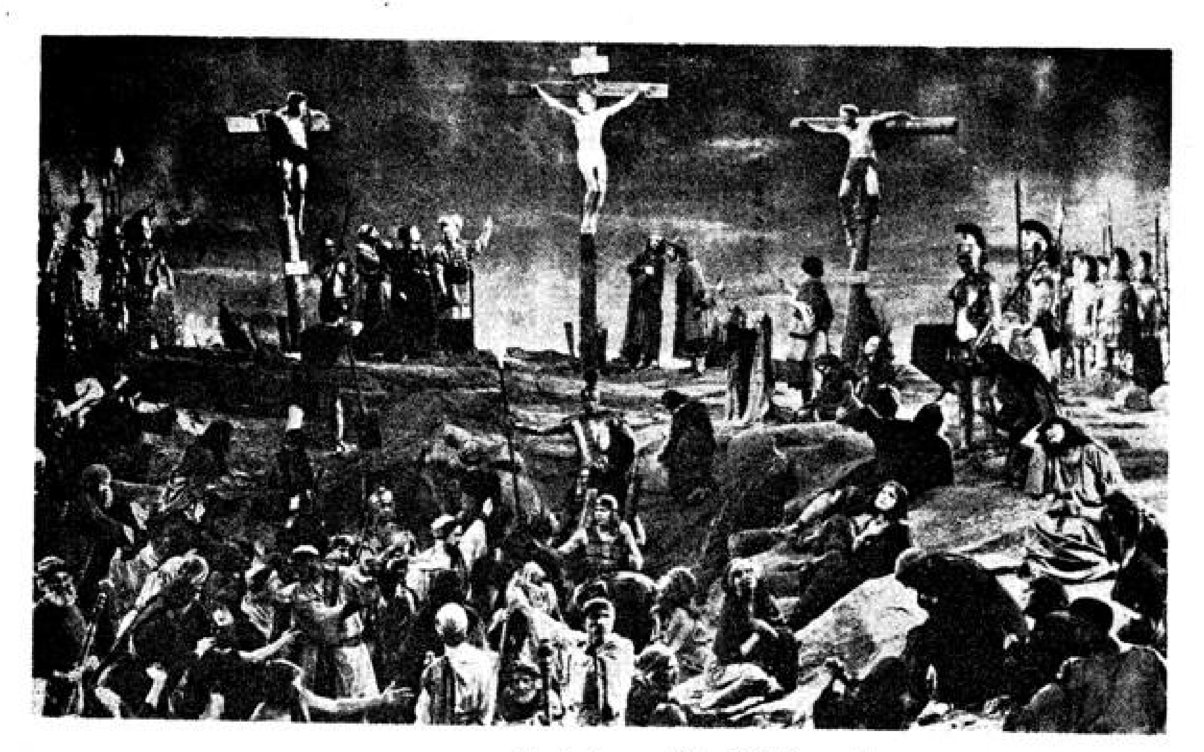
الفصل الرابع

نموهوليود

عندما ذهب (سيسيل بي دي ميل) الى هوليوود سنة ١٩١٣ ليخرج اول افلامه (الرجل الهجين) لم يكن الاستديو الذي عمل فيه اكثر من مخزن حبوب محور ، وقد استخلمت زرائب الجياد كبديل لغرف ملابس الممثلين ، وكان المخرج يقوم برحلته اليومية من بيته الى محل العمل على الحصان لانها افضل طريقة عملية للسفر على الطريق القذر غير المستوى المليء بالحفر الذي يؤدي به الى الاستديو ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى هي كونه لا يمتلك وسائل اخرى للوصول الى هناك فامتلاك سيارة كان يعتبر خارج امكانياته اذن فلا خيار له في استعمال الطريقة السالفة الذكر .

ان الوضعية اليائسة التي كان فيها ـ وهي عمل فيلم ـ زادت كآبة لكونه قد احضر معه مسدسا ووضعه في حزامه ، لان في تلك الايام كانت المنافسة في تجارة الافلام قاطعة للرقبة ادبيا ومجازيا . ويذكر دي ميل في مذكراته الشخصية كيف ان الرصاص قد اطلق عليه في مناسبتين منفصلتين وهو في طريقه للعمل ، ووصف رجل السلاح المتفص ذاك بانه كان من المحتمل ان يكون أول ناقد لافلام دي ميل ، ولكن لحسن الحظ ان تسديده الى هدفه كان اقل دقة واحتكاما من تسديد النقاد فيما بعد .

لقد سارت امور الشركة التي قامت بانتاج فيلم (لرجل الهجين) برأسمال قدره (١٥٠٠٠) دولارا امريكيا . وفي غضون سنوات قليلة صارت تساوي ما يعادل بليارا .. لان ما اصاب تجارة الافلام في اوربا من سحق وتدمير بسبب الحرب العالمية الاولى جعل ذلك امريكا تصبح مسيطرة على ٩٠٪ من انتاج العالم . وانما صار السوق العالمي في احضان تجار السينما الامريكان ـ اذ ليس هناك امامهم منافسة جدية ـ بالمعنى التجاري من قبل البلدان الاخرى ، امسكوا بقبضتهم على تجارة الافلام والتي لم تفلت منهم الا جزئيا مع مرور السنين . كان عمل فيلم في تلك الايام في امريكا هو أكثر اثارة من الافلام المنتجة نفسها . وعملت الشركات الرئيسية على تشكيل شركة احتكارية (ترست) لغرض منع العديد من المنتجين المستقلين من انتاج افلام ذات عتاد ومستلزمات مسجلة غير مسموح لهم باستخدامها . كانت هناك انتحارات متعددة ، وقد اجرت الشركة محققين للقبض على المستفيدين من اختراعاتهم بصورة غير قانونية ، فانقض مندوبو الحكومة على صانعي



فيلم « ملك الملوك » اخراج سيسيل دي ميل

الافلام المتعلين للجزم ، وصادروا واستباحوا كاميراتهم واضطروهم على ترك انتاجاتهم ، مما ادى الى عمل بعض الافلام في أماكن سرية بعيدة او مخابيء مع وضع رجال للمراقبة واخبارهم في حالة مجيء الخيالة الممثلين للقانون او الشركة الاحتكارية • وكان حتى بين المنتجين المجازين قانونيا نزاع عنيف كثير • وصارت وفرة من لابسي بذلات القانون المستغلين للقانون •
فتبع ذلك ظهور مختلسين وحدوث افلاسات وسكر وعربدة واستيلاء •

ان اغراء مهنةالحصول على الدولار باسرع الطرق – أو لنكون اكثر دقة – لربح المليون من الدولارت وباسرع الطرق ، كان قاسيا ومستعبدا للنفس • والكثير جدا من المنتجين اخذوا يتجهون الى الغرب ، الى كاليفورنيا حيث يستطيعون تصوير افلامهم ، والعديد منهم تدور افلامهم حول مواضيع يمكن تصويرها في الخارج اي في الطبيعة وفي مناخ حقيقي ، وكانت الحدود المكسيكية بالنسبة لصانعي الافلام غير المجازين قانونيا اغراءا اضافيا حيث انهم اختاروا اماكن قريبة منها للتصوير وللهرب اذا اضطر الامر •

وفي غضون سنوات قلائل صارت (هوليوود) – الجزء الفخم الفاخر من لوس انجيلوس – هي العاصمة المعروفة لتجارة الافلام • ولاشباع الجوع المتزايد للافلام ، بنيت استديوهات جديدة ضخمة واسعة ، فتحول مخزن الحبوب الذي انتج فيه سيسيل دي ميل اول افلامه كما تتحول آثار قيمة ، الى استوديوهات (بارامونت) ، والتي سرعان ما سنراها تكون من الحجم بحيث ان تصويرها بصورة كلية يتطلب ان نكون فوقها في طائرة •

كانت البنوك في وقت ما ، لا تقبل التامينات من اناس مرتبطين بصناعة الافلام ، ناهيك عن اعطائهم قرضا ، لكن الامر تحول فصار رجال (وول ستريت) يصبون الملايين في هذه الصناعة • اصبحت هوليوود مدينة صاخبة ممجدة ، واصبح اسمها مرادفا او يعني التبذير والاسراف ، والمباهاة ، والهبوط الى مستوى العوام ، والنجاح بين ليلة واخرى ، وانكسار القلب ، وتطرف وزيادة في كل نوع ، ان الدعاية والحفلات الدعائية قد بلبلت افكار الجمهور حتى لم يعد يعرف نفسه ، وجعلت الناس يعيشون في عالم المبالغة : حتى انهم قد صاروا يعتقدون انه اذا كان شيء ما ليس (بالاعظم) فهو لا شيء ، وقد وصلت الدعاية البهلوانية في هذه الفترة الى حد جعلت (فالنتينو) يربي له لحية، وجعلت حلاقي امريكا يكادون يطلقون صرخاتهم ، اذ

فهموا ما قد يؤدي اليه ذلك اذا ما قلده الاكثريـــة في تربية اللحى وبذلك تنتكس تجارتهم .

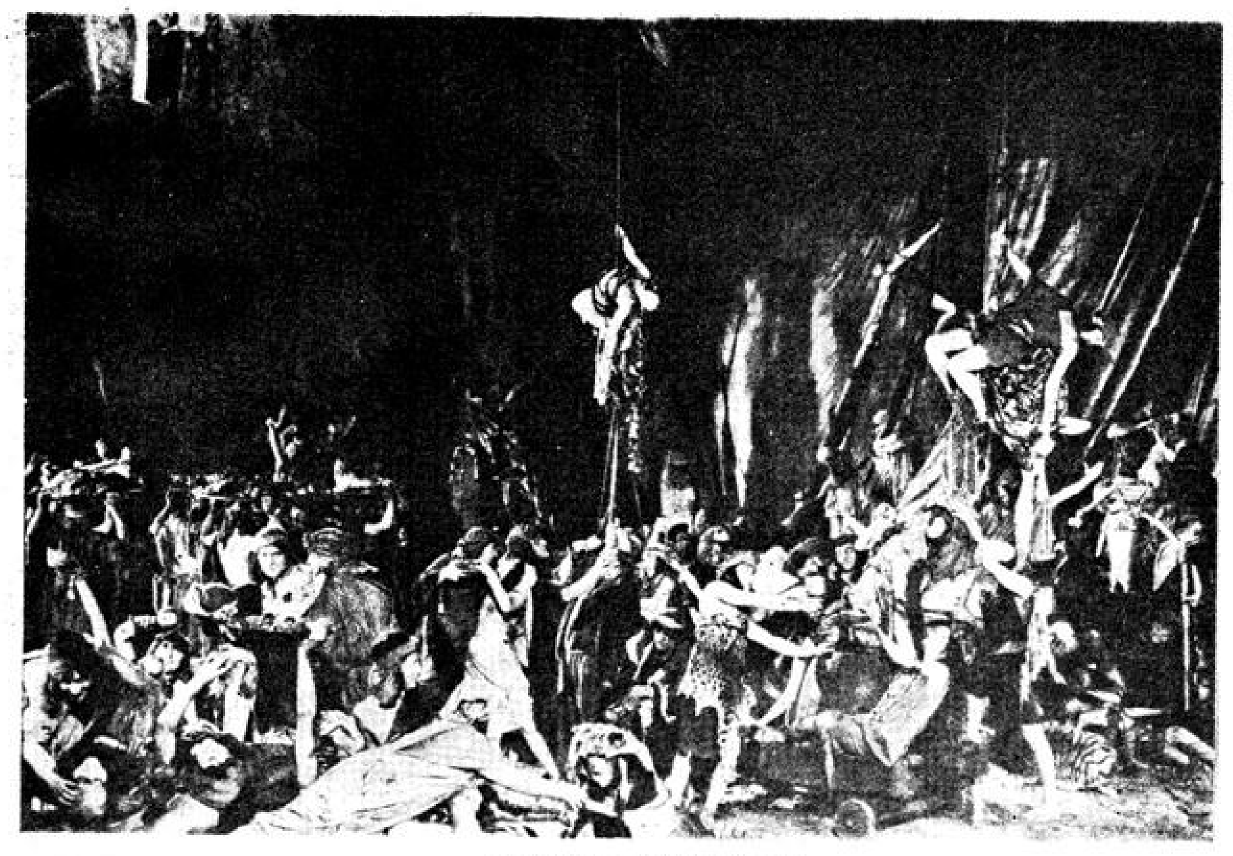
لقد انصب في هوليوود المستغلون والضحايـــا ، والموهوب وعديم الموهبة ، والطموح ، والطماع، والمرفوض في اكثر من دزينة من الاشغال الفردية . وكل هـــؤلاء يبحثون عن الشهرة السريعة ويسعون للحياة الفاتنـة الساحرة . ومعظم الذين حققوا ذلك لم يتنبهوا الى ان هذا قد حدث لان المصادفة قد لعبت دورا كبيرا فيه . وشعر المخرجون والنجوم الذين وجدوا انفسهم فجأة يربحون رواتب ضخمة بانهم ينبغي ان يعيشوا في اسلوب يلائم وضعيتهم الغامضة المبهمة ، فارتفعت شقق بالغة الزخرفة في الاحياء الهادئة لهوليوود ومقاطعاتها المجاورة، وشيدت برك للسباحة الخصوصيـــة ، ودور عرضـــ خصوصية ، واستوردوا من انكلترا سقاة وعربـــات .

وكذلك مصممي اثاث ليقوموا بالنقـــوش فـــي الممرات والمداخل ، ولكي يدبروا وسيلة لاعادة خلـــق رونق بابل القديمة وبهائها في مرسم بيفرلي هيلز. وعمل معظم النجوم العاطفيين على ان يســـتمروا في حيـــاتهم الخاصة في نفس الخيال الجامح الذي مثلوا فيه على أرض الاستديو فجر ذلك عليهم الوبال احيانا فهم لـــم يدركوا ان الحقيقة الواقعية تبقى محفوظة بصورة مؤلمة لغرض ان تلتقطها الكاميرات السينمائية ، لكنها تدخل الى حياتهم اليومية يوما بعد يوم بطريقة مشوشة مربكة. لقد أعتاد (جون جلبرت) دائما ، وهو من اعاظم النجوم للادوار العاطفية ، أن يحي في الواقع الادوار التي سبق ان مثلها على الشاشة . والمخرج (كينك فيدور) في كتابه (الشجرة هي الشجرة) ، يقول : (اذا كان عقـــده الجديد هو تمثيل دور قائد قوزاقي مقدام فان جـــاك (جلبرت) سيستأجر خدما من الروس في بيته وسيجعل ضيوفه يتسلون بالاستماع الى عازفين على آلة البللايكـا وهم يشربون الفودكا في الحياة الواقعية ، وجلبـــرت هذا لم يكن باستطاعته ابدا أن يتقبل الانتكـــاس في شعبيته وشهرته عندما حدث ذلك بدخول الصوت الى السينما (اي مجيء السينما الناطقة) . لقد مات في سن الثامنة والثلاثين ، مليئا بالمرارة ، شاعرا بالوحشة غير قادر على ان يفهم لماذا لا تسير الحياة وفق النمـــوذج الذي تقدمه المخطوطات السينمائية لمتروجـــولدوين ماير .

لكن بالطبع هناك نجوم آخرون كان لديهم فهم اريب لما كانوا يبيعون ولم يسمحوا لشخوصهم المزعومة على الشاشة ان تصيبهم بشر او ان تسيء اليهم او الى حياتهم الشخصية . ان (ماري بيكفورد) التي اشتهرت بانها محبوبة العالم ، وقد اختصت بتمثيل أدوار البراءة، بل والبراءة ، التي تكاد تصل الى درجة الاستحالة ،والتي اثارت غريزة الجمهور في حمايتها كما تحمى المخلوقات اللقية ، فانها في الحياة الوقعية لم تكن بحاجـــة الى أقل حماية : فهي أمراة تاجرة داهية ، قد عرفت القيمة التجارية بالضبط لبراءتها . وحققت ثروة خيالية من وراء ذلك . ولما شكلت (اتحاد الفنانين) مع دوكلاس فيربانكس الكبير ، وشابلن ، و د . دبليو . جريفث، اشارت عليهم بان يجعلوا لادارة الشركة السيد وليام جبز ماك آدو . ان ذلك لا يدل ابدا على انها بريئة . وكذلك (دوكلاس فير بانكس الكبير) فانه كان يملك فهما واقعيا كاملا لجاذبيته كممثل والتي كان يفصلهـا بمهارة لتلائم المزاج المتقلب للجمهور . انه عـــرف بانه ليس ممثلا عظيما ، لكنه لم يضيع الوقت نادبا امكانيته المحدودة ، بل استغلها لصالحه . وجعل نفســـه في افلامه الاولى الدلالة الرئيسية لاكثر الفضائل التـــي يعجب بها الامريكيون : التفاؤل بالخير ، واللاانانيـــة ، والنشيط السريع ، والباعث للحيوية ، والـــرافض للهزيمة ، والضربة المستقيمة باليد اليمنى المسددة الى الفك ، وذو العقل (السليم) ،والملائم جســــديا ، والشجاعة . لقد نشر مختصر فلسفته الشـــخصية في سلسلة مقالات في المجلات حيث صرح بانه لم يلمـــس الشراب ابدا ، لانه وعد أمه بذلك عندما كان في الثامنة واخذ يعظ قائلا : (كن نظيفا في الجسم والعقل) . وفي العشرينات كانت الافلام عند رسمها للاخلاق النسائية لتلك الفترة تصفها بانها حياة شائعة و (حياة نظيفة) وكان هذا الوصف يعتبر على شيء من الحمق.

وكان فيربانكس قد عدل نفسه بصورة حاذقة تلائم الظروف الجديدة فترك الكوميديا التي تدور حول مشـاكل غرف النوم والدراما التي تدور حول موضوع المرأة الشبوهة . وعاد الى ازمنة اكثر بطولية واســـتقر على ســـلســـلة قصص مغامرات صاخبة متفاخـرة : (الفرســـان الثلاثة ، روبن هود ، حرامي بغداد علامة زورو) والتي ما زال الناس يتذكرونها حتى اليوم . لقد جلب الى هذه الافلام حيوية وهمية او مثيرة للخيال، وروحا مضحكة معدية ، وحركات جسمانية ضخمـــة نشيطة وسريعة ، وروحا انسانية مرحة . ان تلك الافلام ممكن ان تمتع جمهور اليوم وكأنها كوميديا تعبيرية راقصة لما فيها من التأرجح وهو معلق بالشمعدان ، وفي فمه سيف ثقيل قصير ، والوثوب من السقوف والشرفات والتغلب على فرقة من الاعداء بمفرده ، والتملص او الافلات من مطارديه السخفاء غير المتغيرين باستخـــدام مناورات مهلكة ، وتكشيرة واسعة دائما تملأ نصف وجهه ، لقد كان موحيا لشخوص كارتونية هي بشـــير بشخوص (والت دزني) لتتحدى قوانين الممكـــن والرصانة .

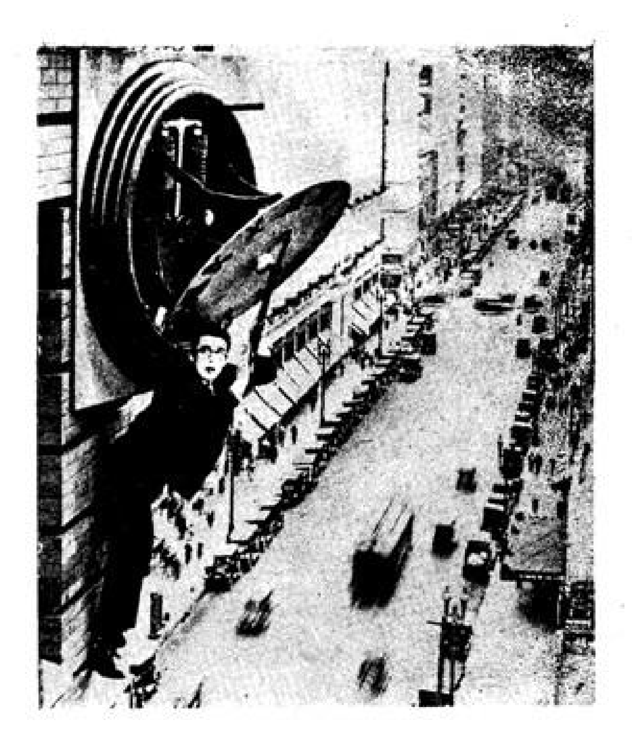
اذا كان فيربانكس صوتيا ، فان رودلف فالنتينو الايطالي الوسيم ذا الشعر الممشوط الذي يبدو لامعـــا واضحا كانه مغطى بالجلد كان النمـــوذج الافروديتي للجمال المثير . وكان هذا عندما ينظر الى امراة فـــان عينيه للعبرتين على المستوى العالي تنقل وتوصـــل



فيلم « الوصايا العشر » اخراج دي ميل

مشاعر لو ترجمت الى كلمات لمنعتها الرقابة · كان اجنبيا ، وكان دخيلا غريبا ، وشهوانيا بصورة صريحة: كان يمثل لملايين النساء شيئا خرج من احلام يقظتهن المعيبة · وهو لم يكن باية حال ممثلا رديئا : كان بامكانه ان ينقل الانفعالات بوضوح نوعا ما ، وكان يستطيع ان يعبر باقل التواء بالوجه مدروس متزن عن الانفعالات المطلوب منه عكسها تعبيرا اقوى من اى من الممثلين الاخرين في زمنه · كانت لديه القوة والاناقة وله اسلوبه الخاص · وقد كان نجاحه الضخم الهائل الذى قاده الى القمة هو عندما اسند اليه الدور البارز في (فرسان الرؤيا الاربعة) · اما قبل ذلك فانه كان قد اعتاد غالبا على ان يمثل ادوار الاوغاد او الاشرار · فقد كان من المعتقد ان الاجانب لديهم نزعة معينة للشر ! · وقد استغلت بصورة فنية جاذبية للنساء وجلبت عنصرا عدائيا مذكرا مغريا في افلامه مثل (النسر ، الشيخ ابن الشيخ) · لقد عامل فالنتينو فيها النساء بخشونة، فاحبه جمهوره اكثر بسبب ذلك · وكان التاثير الذى احدثه قويا وصميميا وممرضا اساسا حتى انه عندما مات (بالتهاب الزائدة الدودية) كانت هناك هيستريا واسعة الانتشار ، وكان موته بالنسبة لآلاف النساء خسارة شخصية محزنة مؤلمة · لم يحدث ان لعب ممثل دورا صميميا مثله في حياة أناس حتى لم يكن قد عرفهم اللهم الا ما لعبه جيمس دين بعد عدة سنين ·

ان الممثلين والممثلات ممن طارت شهرتهم الى الآفاق امثال (مارى بكفورد ، فيربانكس ، فالنتينو ، نازيموفا ثيدا بارا ، بولانجرى ، جون جلبرت ، كلارابو ، جلوريا سوانسون) وآخرون لم يكونوا مجرد ممثلين يعطون حياة مختصرة لشخوص متخيلة · انهم كانوا احيانا غير عامدين ذلك بشدة نماذج للحياة الانيقة ، مرشدين اخلاقيين ، مرشدين في الحب ، ومشاركين في الجنس، ودعاة لنوع معين من الحياة ، وشعبيين ، واهل البدع المهووسة والازياء ، وآلهة ، ومندوبين ، وسادة للاقناع وللايمان بالعقائد ، وبديلا للاحياء المفقودين او الغائبين، أزواجا ، زوجات ، أمهات ، أطفالا ، واصدقاء · ان من الواضح ان القليل من هؤلاء النجوم ـ ان لم يكن ولا أي واحد منهم . قد كان جاهزا أو حاضرا لملء وظائف أو مراكز متنوعة كهذه ، وفي الحقيقة ان أكثرهم كانوا أنفسهم في اشد الحاجة الى من يقودهم ويقدم لهم نفس



الارشاد الذى قدموه بصورة لا شعورية الى الاخرين

وان موقف الجمهور كان موقف المتملق الذليل والمحاكي لا الناقد ولسوء الحظ كان قد احتفن من قبل كبريات الصحف والمجلات وخصوصا مجلات التسلية • وفي بعض المناسبات النادرة عندما كان لقلة من الكتاب ينتقدون ذلك ويكشفون الزيف لتلك الشخصيات المنتفخة اكثر من اللازم فكانت الصحف تغضب مثل الممثلين انصاف الالهة لانها هي نفسها من الولهانين العابدين •

ان (جريتا جاربو) كانت أعظم مثل أعلى بالنسبة لنجوم العشرينات المرموقين وقد استمرت شهرتها لمدة أطول مما مع غيرها • ولم يعرف السر في كونها مذهلة للجمهور حتى الان رغم مرور مدة طويلة تزيد عن العشرين عاما منذ آخر ظهور لها في فيلم ، وهي قد صارت اسما عالميا وان فعالياتهاوتحركاتها اذاما أكتشفها أحد الناس وهذا لا يحدث الا نادرا فانها تحتل الحروف الكبيرة في الصحف • لقد أدخلت جاربو التسلية الى قلب الجمهور حتى عندما لم تعد ترغب ان تفعل ذلك بصورة شخصية ، أما لغزها او سركونها مذهلة فان عوامل كثيرة تضامنت لخلقه : نظارتها الغامقة ، ورغبتها الاكيدة في أن تترك وحيدة ، وسريتها ، ولا مبالاتها بالشهرة ، وابتسامتها الساحرة •

ان اسمها الحقيقي هو (جستافسن) ، وهي كفتاة عملت في محل حلاقة في مخزن في ستوكهولم قبل ان تلتحق بمدرسة لدراسة الدراما • ورآها المخرج السويدي المرموق ، (موريتز ستللر) • فاعجب بها كثيرا وأسند اليها دورا رئيسيا في فيلم (قصة جوستا برلنك) ، هذا الفيلم المثير للاعجاب نظرا لاخراجه الممتاز وأيضا للموهبة غير العادية لجاربو في أول تمثيل لها في اول تمثيل لها في اول فيلم ، وهي لم تكن الا في الثامنة عشرة من عمرها • واذا حاولنا ان نصف جاذبيتها فاننا كمن يحاول ان يعطي مقاييس وأبعاد دقيقة جدا للغز او احجية • هناك شيء عالمي هائل ضخم فيها وفي الوقت نفسه انها تقدم عزلة مرحة عن العالم بكونها معزولة حتى من عواطفها العنيفة الخاصة. كما لو ان فيها شخصيتين : شخصية المتفرج وشخصية المحرض لانفعالي المشترك • لقد قيل فيأغلب الاحيان بان جاربو لم تكن جميلة بصورة باهرة ، فانفها بارز أكثر مما يجب ، وركبتاها غليظتان كثيرا كثيرا ، وقوامها قصير وعريض نوعا ما • انها ممكن ان تكن كذلك لكنها بالتأكيد هي حصيلة للجمال الذى يجعلنا نتمنى ان نجده في النساء ، بل ان العيب الذى فيها – عندما يكون فيها هي – يبدو جذابا وكأنه مطلب الانوثة نفسها ! •

وهذا هو النوع من الجمال الذىتملكه جاربو •وعلى كل حال ، عندما التقي بها لويس ب• ماير في برلين لم يعجب بها كثيرا على الفور • لقد كتب الى ستللر ان يقول لها : (في أمريكا لا يحب رجالنا النساء البدينات) ومن الواضح أن جاربو قد تشربت بالنقد : فانها قد حضرت للعمل بعد ان قللتمن وزنها عندما عرض ماير عليها وعلى ستللر عقدا مع متروجولدوين ماير • أما رد الفعل الاولي لشخوص الاستديو ازاءها فانه كان اقل من انجذاب صوفي • لكنها اظهرت نوعيتها غير الاعتيادية في اول فيلم لها في هوليوود (السيل) • وثبتت افلام اخرى هذا الانطباع عنها ، ورغم انها لم تكن افلاما جيدة ولكنها اصبحت مذكورة بسبب تمثيل جريتا جاربو • لكنها مع ذلك كانت افلاما ناجحة بحيث ان جاربو طالبت بترفيع من (٦٠٠) دولارا اسبوعيا الى (٥٠٠٠) دولارا للمدة نفسها ، وهذا حدث بعد مرور عام واحد على وصولها في متروجولدوين ماير ، وكانت ضامنة مقدما قبولهم دفع المبلغ •

لقد شاركت (جاربو) الممثل (جون جلبرت) في عدة افلام هي : (الجسد والشيطان) ، (حب) (امرأة عاطفية) • وقد اصبحا معا ثنائيا رومانتكيا شهيرا ، أحد اوائل الامثلة (لكيمياء الشاشة) او المزيج الكيمياوي الناجح على الشاشة الذي غالبا ما يحاول المنتجون أن يخلقوه • ولكن مهما كان الشيء الذي تبحث عنه هوليوود فان جاربو لم تمدهم به لانها كانت غالبا متقلبة المزاج ومنسحبة وتسعى لان تكون كتومة. وتوفي (ستللر) في ١٩٢٨ ، ذلك الرجل الذى اكتشفها واحبها ، فعادت الى أوربا بعد وفاته بفترة قصيرة لانها

كانت راغبة ان تبقى وحيدة على ان تعود بعدها الى امريكا لتعمل في بعض من افلامها ٠

لقد جذبت هوليوود الاوربيين ولم تكتف بستللر وجاربو ، فكانوا استجابة لفتنة بدت غير محدودة لكنها فيما بعد تتلوث وتصبح معتمة ٠ لقد تأثر العديد من المخرجين ذوي الموهبة العالية ، والكتاب ، والممثلين ، والحرفيين السينمائيين ، بالوعد برواتب ضخمة والفرص العظيمة ، فغادروا أوطانهم الاصلية وقاموا بالرحلة الى هوليوود ليجدوا انفسهم في نوع من الغابة حيث البقاء للاكثر حيلة ٠ وفي هذا الوقت بالذات حدثت اول مصادمات جدية بين الفنانين ورجال الاعمال ،لان صانعي الافلام الاوربية كانوا يتمتعون بحرية شخصية اعظم مما في امريكا حيث ان رجال الصناعة الاوربيين بعد الحرب العالمية الاولى كانوا صغارا وفقراء ومن حيث الكفاءة التجارية متاخرين كثيرا عن امريكا لذلك يتجاوبون مع مطاليب فنانيهم مما جعل الفنانين اولئك يقدمون تعبيرهم الشخصي المستقل بسبب كونهم غير خاضعين لكبار اعاصير السينما الذين يقررون هم ما يجب ان تكون عليه الافلام ويفرضون على الفنانين اسلوبا رسميا ٠ وكان الاوربيون المعجبون بانفسهم قد استطاعوا بصورة أو أخرى ان يقدموا مواهبهم الخاصة وبطريقتهم الخاصة ، فاختبروا وجربوا ، واكتشفوا وسائل جديدة في استخدام الكاميرا وجازفوا على مسؤوليتهم . وكان عملهم الضخم قد اثر وانار الطريق لصانعي الافلام الامريكية وقد نال الاعجاب العظيم من قبل أكثر رواد الافلام الامريكية الفطنين فشعرت هوليوود ان مواهب ثرية كهذه هي مثل عرق ذهب يجب ان يستفاد منها الى حد يأتي بالنفع المرجو ٠ وقد فكرت هوليوود انه اذا كان بامكان الالمان والفرنسيين والسويديين ان يعملوا أفلاما بتلك الجودة عندما يتركون لاستنباطاتهم واختراعاتهم الخاصة ، فانهم سيعملون الافضل والافضل بكثير – والاكثر نفعا – كما يقال ، وستكون افلامهم أحسن عندما تنتج باشراف وادارة رؤساء الاستديو مباركة بالمعرفة التجارية ! وأكثر من ذلك ، هو ان كل حركة تهدف لحرمان الصناعيين الاوربيين من خيرة موهبتهم ستخدم هوليوود على مر الايام ويصبح هؤلاء الموهوبون عائدين لها ٠ وكان الشعار الذي رفعته هوليوود هو : اذا لم تستطع أن تتغلب عليهم، فاشتريهم !٠

ان بعض المخرجين والكتاب والممثلين الذين جاءوا الى هوليوود استجابة لاغوائها أقتبسوا طرقها في العمل السينمائي . لكن اكثرهم لم يفعلوا ذلك لانهم وجدوا ان هوليوود تعجب بهم لكونهم مختلفين ، وأن كانت عند استخدامهم تريدهم ان يكونوا كغيرهم تماما لكنها تسمح لهم بان يضيفوا طعما صغيرا من القارة الاوربية – وان يقدموا مسحة من فلفل حلو ، وبعض المباهاة الفرنسية ، وشيئا من الثوم ونتفة من السمك:

ذلك كل ما توقعته وارادته هوليوود لان يشترك في الاناء المغلي الذي اعدته لجمع هذه المحتويات ! . ولكن اذا ما حاول أحد المخرجين ان يغير الاساس في تركيب هذه المحتويات فانها ستجعله يلاقي المتاعب ٠ان هوليوود مثلا لم تكن تريد ان يكون ستللر فنيا جدا في اخراج افلامه . لذلك لم تسمح مترو جولدوين ماير له عند بدء توقيع عقده هو وجريتا جاربو ا من ان يخرج أفلامه الاخيرة ، رغم انه هو مكتشفها وهو الذي جذب انتباه لويس ماير اليها فكان ان غادر (ستللر) امريكا وقد سقم منها وخاب أمله فيها ، وفي الوقت نفسه تقريبا كانت بارامونت تتباهى بانها مهتمة بالحضارة والثقافة في اعلان يدعي بان لديها (اعظم الكتاب الاحياء)وقد عقدت معهم عقودا : سير جيمس باري ، جوزيف كونراد ، ارنولد بينيت ، روبرت هيجنز ، ئي ٠ فيليبز اوبنهايم، سير جلبرت باركر ، اليتور جلاين ، ادوارد كنوبلوك ، وسمرست موم ، آفري هو بوود ، هنري ارثر جونز ، نورمو هامثون ، دوار شلدن ، صامويل ميروين ،هاري ج٠ اوهيجنز ٠ واستمرت هجرة المواهب في حقل الادب والمسرح من الخارج الى امريكا ، لقد جلبت هوليوود الفنان (ف ٠ دبليو ٠ مرنو) لانها أعجبت بعبقريته بصورة كبيرة لعمله في فيلم (الضحكة الاخيرة) ٠ أما فيلم (تنويع) وهو من اخراج (ا٠ي٠ دبونت) فانه ترك اثرا كبيرا على أمريكا فلم تكتف هوليوود هذه المرة بانصاف المقاييس ، فجلبت المخرج ، والمنتج وكاتب (السكريت) : ليوبيرينسكي ٠ وحصلوا على توقيع عقد مع (جاكويس فيدر) لانه احدث شهرة عظيمة في فرنسا ٠ وقيل عن (فيكتور سيستروم) بانه يعمل اشياء عظيمة في السويد – اذن فاحصلوا على سيستروم!، واختطف ايضا (فرتز لانج) ، وكذلك (ارنست لوبتش)، و (بول ليني) ، و (بول فجوس) وآخرون ٠ وعندما سمعت هوليوود كلمة (ثقافة) مدت يدها الى دفتر صكوكها ، فقد اعتقدت بأن احسن طريقة للتعامل مع شيء لا تفهمه هي ان تشتريه حتى لو تبين فيما بعد ان ذلك الشيء غير ملائم لطريقة هوليوود في عمل الاشياء – حسنا ، انه سيحسن باحداثه بعض التغيير ! ذلك كان النهج ٠

ولما يأتي الفنانون الذين اشترتهم بدافع تقاضي اعلى الاجور يجلسون في مكاتب ترفة لا يفعلون اي شيء تثبط همتهم ، وبعد ان يتمو ضعوا على هذا النوع من العلاج يصلون الى بداية عملية غسل الدماغ ، وبعد مرور عدة شهور ، فان قليلا منهم يستطيع ان يرفض عملا مقدما اليه حتى لو كان عملا لا يؤمن به او يراه يستحق ان يقوم به ٠ منذ هذا الوقت وما بعده ، حصلت هوليوود على سمعة كونها محلا للخراب او لتدمير المواهب٠ فان تذهب الى هناك ، سواء كنت ممثلا مسرحيا او مخرجا او روائيا او كاتبا مسرحيا ، فان ذلك قد اصبح يعني بانك قابل لان تباع ٠

يؤكد هذا المعنى كل الكتب او المسرحيات ذات القيمة التي كتبت عن هوليوود من قبل كتاب لهم خبرتهم في العمل هناك . بل وانها تقدم لنا صورة مشوومة عن ذلك المكان . وهذا بالطبع لا يعني ان هوليوود تدمر الموهبة دوما . فهي تدمر فقط ما لا تستطيع فهمه او استعماله او تغييره او قتباسه او بيعه . اما بالنسبة لمن يستطيع الاستجابة لها من حيث المزج والناحية الفنية التي تتطلبها هي فانها مكان رائع لان يعمل فيه. لان من محاسن هذا المكان توفر المناخ الممتاز والكفاءة التكنيكية في الاستديو . والتركيز المقنع للذكاء او الموهبة، وكذلك الراتب العالي . ففي بداية العشرينيات كان بامكان مخرج في القمة ان يربح بين (٢٠٠٠٠) و(٥٠٠٠٠) دولارا عن الفيلم الواحد ، والمؤلفون الناجحون يحصلون على ما يتراوح بين (١٥٠٠٠) و (٥٠٠٠٠) دولارا عن القصة الواحدة ، اما نجمة مثل (نازيموفا) فانها تستطيع ان تجمع (١٣٠٠٠) دولارا في الاسبوع الواحد . وقد لا تحدث هذه الارقام اثرها مدوي في ايامنا هذه حيث ان اجر النجمة قد وصل احيانا الى مليون دولار عن الفيلم الواحد ، لكننا يجب ان نتذكر ان الضريبة في العشرينيات كانت اقل ، والمعيشة — حتى ولو على نطاق معيشة هوليوود — كانت تكلف اقل مما هي عليه حاليا في امريكا ..

ليس هناك ما يدعو للدهشة اذا وجدنا استجابة من الاكثرية لاغراء النداءات الهاتفية البعيدة القادمة اليهم من هوليوود الخبيرة المادية غير المعتمدة على الوهم، فان النزاهة نفسها في سنوات ما بعد الحرب العالمية الاولى ، ككل شيء آخر ، كانت قد غدت تساوي فقط ما تباع من اجله . لقد هيجت افلام هوليوود المتشابهة المكررة دوما الرغبة في الثراء والجنس والتسلية المثيرة التي هي احدى دلائل وعلامات (عصر الجاز) . ولقد اخذت المعايير الاخلاقية تتغير : المحرمات القديمة اخذت تفيض مع نوع من الشعور بشجاعة مهسترة . ولم تعد مواضيع محصنة كل ما يتطرق الى الزواج والدين والعدالة والشرف واحترام القانون والطهارة ، فالافلام صارت تطعن بشكل مفتوح او تهزأ ضمنيا وتحمل عناوين مثل (الزنبقة المطلية بالذهب) و (الشفاه الكاذبة) و (مميت اكثر من الذكر) و (الحب شيء فظيع) و (اسبوع واحد في الحب) و (غرفة الجلوس) و (غرفة النوم والحمام) و (لاالوسميل) و (الفراشان التوأم) و (حبيبة الاغنياء) و (ضراوة الشباب) و (عصر الجاز) و (شباب ملتهب) و (الشباب الطائش) و (ما الداعي لان اكون طيبا ؟) ، وصار ابطال وبطلات الافلام مما يلي : المرأة المحتفظ بها، الشقي عديم الرحمة، الرجل المقدام غير المرتاب ، المنقب عن الذهب الدون جوان (زير النساء ، الفتى اللعوب والفتاة اللعوب ، المجنون بالجاز ، المجنون بالشرب ، المجنون بالغلمان ، الشاطر ، الرجال الكبار ، مثيروا الجحيم ..

كتب (لويس جاكوبز) في (نهضة الفيلم بالانوثة والتواضع والتي تمثل المرأة كموالية في الانتظار، الى نموذج عدائي شاطر جذاب مبذر مغري مستتال جري، سريع . واستحال برنس جارمنك (الامير الجذاب) الى اطلس (بطل جبار) آمر دايني ملي، بالجاذبية الجنسية ليقفز بدعارة الى حمامات وغرف جلوس امريكا الانثوية .)

اما(سيسيل بي دي ميل) الذي كان من اكثر المخرجين نجاحا في الافلام الذكية الهزلية التي تدور حول موضوع الجنس ، فانه قد اقتنع بان المرأة المحطمة هي كالمرأة في العصر الفكتوري التي كانت عادة يغمى عليها: وكلاهما لم تعد بالاسلوب الذي يحتذى . ان اعظم ما اكده دي ميل وحافظ عليه خلال كل حياته الفنية الطويلة هي قابليته على التحسس بمزاج الجمهور في اية لحظة. لقد كان مشهورا وناجحا طوال حياته ابتداء من السنوات الاولى لحياته الفنية وحتى وفاته (في ١٩٥٩) . لقد استطاع ان يجذب الناس لمدة (٣٥) سنة مكيفا نفسه دائما مع متطلبات الاجيال الناجحة ، فانه راعى عطش جيل العشرينيات الى الترف ، والحياة العالية وحبهم للزغزغة بتقديمه افلاما مثل (ما الداعي لتغيير زوجتك ؟) (الفاكهة المحرمة) ، (غراميات اناتول) ، فردوس الاحمق) ، « ضلع آدم » ، وكلها كما اكد (لويس جاكوبز) سامحت فقدان وضياع الروابط الزوجية ، كما انها وصفت الشباب غير المروض العنيف كل العنف والجيل الشاب في تهيجه وثورته . ولما صارت وفرة من هذه الانواع من الافلام في الاسواق واشتد ضغط الجماعات الدينية والمدنية فان هوليوود اضطرت ان تنظم بيتها (غير المنظم) وتدفع على الاقل ضريبة استخدام الشفاه لتتحدث عن الاحترام ، فكان دي ميل اول من استجاب لذلك . فقام في ١٩٢٤ بانتاج فيلم (الوصايا العشر) ليسكتهم لفترة سرعان ما عاد بعدها الى محاولاته الاولى ضمن المواضيع المهذبة والدينية ، فقد ادرك ان العهود التي يتحدث عنها الكتاب المقدس فيها شيء طيب يخدم الغرض ، وفي ١٩٢٧ لجأ الى فيلم فيه مجال للمناظر المتعددة الجذابة عن حياة المسيح فاخرج (ملك الملوك) ، ومن هذا الفيلم وما تبعه لم يلتفت ثانية الى ماضيه المشبع بالخطيئة . لقد اكتشف طبخة هوليوود السارية بنجاح : الجنس ، والعنف ، والدين . ادرك دي ميل ان باستطاعته عند تقديم حياة ومزايا قائدي الاخلاق العظام ان يقدم بالضرورة طبعا تفاصيل كثيرة جدا عن

الاشياء اللا اخلاقية التي قاوموها . وكما قال (آرثر نايت) : « ان دي ميل لم يدع مشهد استلام موسى للوصايا على الجبل لوحده بل اظهر ما يجري تحت الجبل من الخطايا » . لقد علم دي ميل هوليوود كيف تستطيع ان تستعيد جمهور العائلات دون ان يضحي بفتاة راقصة واحدة ! اي دون أن يضحي بشطب اية اثارة ممكنة .

وبعبقرية مماثلة لهذه العبقرية مع فارق انه قل نفاقا واكثر بكثير موهبة في تناول مواضيع الجنس هو ما قام به المخرج الالماني الاصل (ارنست لوبتش) الذي اندمج مع هوليود وكأنها وطنه اكثر من اي مخرج اخر ممن ستوردتهم من البلدان الاخرى . كان قد وقع عقدا ليعمل كممثل وقد عمل فعلا كذلك لفترة قصيرة في أفلام من انتاج شركة ماكس رينهارت ، الا انه في الواقع قد بدأ يعمل كمخرج واصبح مسؤولا عن اخراج وانتاج بعض الافلام التاريخية ذات المشاهد المتنوعة المثيرة ، وحقق نجاحا كبيرا جعل ماري بيكفورد تدعوه الى أمريكا ليخرج لها فيلما دراميا بملابس رسمية هو فيلم (روزيتا) ورغم ان هذا الفلم لم يحقق نجاحا كبيرا الا انه أدخل نوعية معينة في الافلام الامريكية عرفت بان فيها (لمسة لوبتش) . لقد أظهر الذكاء الحاد والاسلوب الانيق للاوروبي المتحضر في الافلام التالية : ثلاثة نساء ، قبلني ثانية ، مروحة الليدي وندرمير اذن فهذه هي باريس ، الفردوس المحرم ، دائرة الزواج ، نشيد الحب ، نينوتشكا . انه اول متفلسف حقيقي في السينما ، رجل قد أثارت طريقة مؤلفات (برناردشو) . و (اوسكار وايلد) اكثر مما تأثر بالاراء التي تدعي بانها حكيمة اي آراء (سام كولدوين) . كان بامكانه ان يتناول قصة روتينية عادية هوليودية فيضيف اليها ملاحظات رائعة جريئة واهتماما برسم شخصيات متماسكة ، ولما كان استاذا في الايماءة والغمز فانه بامكانه ان يجعل ممثله يعكس بنظرة او تنهده او برمشة جفن او ايماءة ما يعني علاقات انسانية لا يستطيع مخرج آخر ان يقدمها الا بالكثير من الانفجار والصخب . ان افلامه اصبحت ملحوظة لا لما تقدمه من موضوع فقط بل بما توحي به : فأهم الاحداث الخطيرة في افلام لوبتش لا يراها الجمهور على الشاشة لكنها دائما تثير خياله .

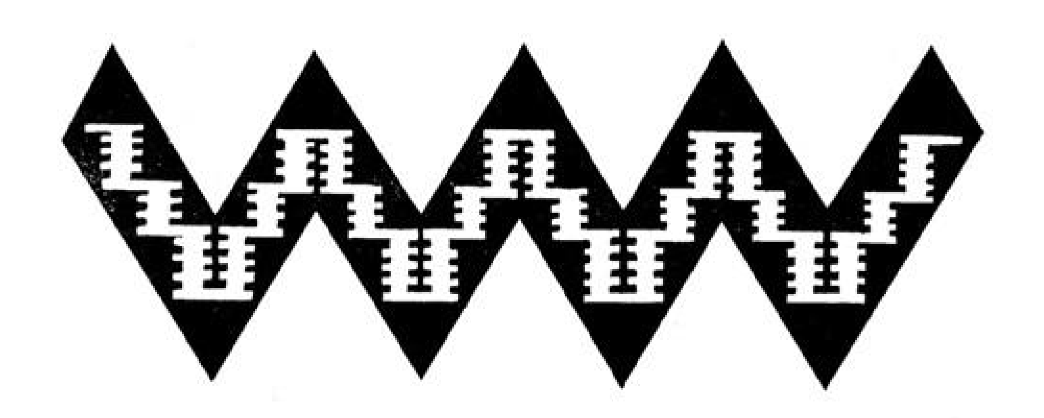
كان لوبتش مخرجا يستطيع ا ن يوفق بصورة جيدة وبنجاح بين الاعتبارات التي تفرضها المسألة التجارية لصناعة الافلام وبين الروابط الاخلاقية أو المعنوية ، فقد كانت بالنسبة له التحديدات التي تفرضها هوليوود على صانعي الافلام هي تحدي لعبقريته وهو بتجاوزه له واخذها بنظر الاعتبار في نفس الوقت دون ان يضحي بما يريده هو ـ كان قد أوجد لنفسه عبقرية متألقة . وهنا وصف لنا يراه (لويس جاكوبز) لمشهد في فيلم (الفردوس المحرم) الذي يمثل نوعية مشاهد لوبتش : « دخول الى المشهد .. انتفاضة متمردين . رئيس المجلس أدولف منجو يطمئن المتمردين بهدوء . وعندما يلجأ أحدهم الى سيفه ، يلجأ منجو الى الجيب الخلفي لبنطلونه وكأنه سيخرج مسدسا لكنه يخرج بدلا عنه دفتر صكوك ، وينتهي بشراء المتمردين الثائرين . الكثيرمن المتفرجين اعتبروا هذاالمشهد هولعبةهوليوود نفسهافي الواقعاذ انها تلجأ فعلا الى اسكات الاعتراضات او التردادات بحل عملي هو تقديم المال » . ان لجوء هوليوود سابقا الى الافكار الجنسية وفرسانها دون اعتبار للقيم الشريفة قد أثار الاعتراض ، ومعظم الفكرة السيئة التي أخذها الجمهور عن هذه الافلام كان ناجما أيضا من الحياة المتكررة التي سلكها بعض رجال السينما ، فان عددا من الفضائح كان قد اشترك فيها أشخاص مرموقون في هوليوود مما جعل المسألة تلفت الانتباه وتثير بداية الاعتراض . ولكي يحمي منتجو الافلام انفسهم من التهديدات فانهم اجتمعوا واتحدوا وقرروا ان يحاولوا هم انفسهم أن يكونوا فرقا رسمية وقد دعا أحدهم أن يكون كل منتجي السينما وموزعيها في أمريكا واعضاء شركاتها ملتزمين في المستقبل ببعض المبادىء الاخلاقية المعينة وبصورة واضحة . ولكي يقنعوا الاخرين بان نواياهم جدية فعلا ، فانهم أعلنوا بان صانعي الافلام قد رشحوا (ويل هيس) وهو سياسي جمهوري مرموق وجنرال شهير في امريكالان يعد الصيغة الجديدة للانتاج ، فانوجد ما سمي ب (مكتب هيس) للنظر في كل المخطوطات السينمائية ولاخبار المنتجين بما يصلح منها أو ما لا يصلح للانتاج ، ووضع سلسلة من القواعد والتعليمات لترشد المنتجين الى طريق الصواب . لكن هذا المكتب لم يؤثر تأثيرا كبيرا على اخلاقية الافلام ، اذ انه لم يفعل سوى ان ارغم المنتجين على اختبار عبقرية اعظم باللجوء الى اللف والدوران في المسائل الاخلاقية بحيث لا ينكشف امرهم للمواطنين بصورة سهلة ، وما نجح فيه هو انه جعل هوليوود تحصل على واجهة محترمة،وقداتفقالمنتجون التجاريونالتوسعون في اعمالهم فيما بينهم ،وسعدوا تماما .وقدفرضمكتب هيس ان تكون الفضيلة محمودة ويجب مكافأتها والرذيلة مذمومة ويجب ان تعاقب !. اي صار بامكانهم ان يظهروا في افلامهم كل ما شاءوا من الرذيلة وكل ما عليهم فعله هو ان يجعلوا مصير ممارسي الرذيلة سيئا في نهاية الفيلم أو القصة السينمائية . ان مكتب هيس لم يلق (بالمرأة الضائعة) خارج الشاشة ؛ ولكنه ـ كل ما في الامر ـ قد اصر على انها يجب ان لا تظهر مستمتعة او مستندة زاهية بضياعها . ان الانصياع الى هذه التعليمات لم يؤثر على رصيدهم في شباك التذاكر ، لكنه بالطبع جعل الافلام لا تقوم بتقديم الحقيقة الكاملة للحياة ، لذا فان الفنانين الجديين الذين رغبوا ان يقدموا صورة صادقة عن العالم هم الذين لم تفدهم تعليمات مكتب هيس ودرجات أخلاقياتها .

وقد ظهرت الى الوجود بعد سنوات مجموعات رقابة قوية اخرى لتساهم في عمل مكتب هيس او تدعمه منها :

(بنات الثورة الامريكية) و (فرقة الجيل الامريكي) و(فرقة النزاهة) وغيرها من مجاميع متنوعة ، وقد اخذت بعض الاندية والمؤسسات على نفسها حق تقديم الاحكام الاخلاقية على الافلام ، لكن اكثرها قوة كانت (فرقة النزاهة) لانها مشكلة من قبل الكنيسة الرومانية الكاثوليكية ، وقد وضعت هذه نظاما من الفئات والاصناف لكل فيلم يعرض على الجمهور فيقولون عنه (مقبول) اذا وافقوا على عرضه ، او (معترض على بعض اجزائه) او (يعدم) في حالة الرفض . ويعتبرون اي كاثوليكي يشاهد فيلما قيل عنه (يعدم) بانه مذنب قد ارتكب خطيئة عرضية .

كان تأثير هذه المجموعات الضاغطة على صناعة الافلام في هوليوود، تأثيرا ، مدمرا ، كان كالنكبة ، اذ لن يخدم الاخلاق كوننا نتظاهر ، مثلا ، بان الفضيلة دائما تكافأ والرذيلة دائما تعاقب ، فان تكافأ الفتاة الطاهرة التي قاومت اغراءات المليونير بان يتزوجها في النهاية يعني هذا عكس ما قصد به بالصيغة الاخلاقية اذ ان استجابتها للزواج من المغري لها يعني انتصار للرذيلة لا الفضيلة . ان الفنان الجدي لا يستطيع ان يبدع اذا كانت قصته يجب ان تنتهي كما قد اعد لها سلفا او بصيغة معدة من قبل ، مدعية بانها الطريقة الاخلاقية ، حسب ما تريده المجموعات (فرقة النزاهة) و (بنات الثورة الامريكية) بدلا من ان تعالج الحياة كما تعايش في الحقيقة والواقع . لقد اصرت تلك المجموعات المحترمة - مثلا - على ان الآباء يجب ان يظهروا على الشاشة دائما معاملين باحترام من قبل اطفالهم . ومن الواضح انهم سيعتبرون (الملك لير) مسرحية غير اخلاقية استنادا الى ان ابنتيه جونريل وريجان قد اخفقتا في اظهار الاحترام الواجب له . وهذا يكفي لان نقول بان معظم الروائع العالمية في الادب ستفشل كأفلام هذا اذا حصلت على الموافقة او القبول من قبل (فرقة النزاهة) !

لقد استطاع - لحسن الحظ - في السنوات الاخيرة عدد من المنتجين ان ينجحوا في مجابهة وتحدي (فرقة النزاهة) وتجاهل تعليمات الانتاج التي اتخذت صيغة جامدة فانبثق طعم اكثر حرية مما سبق في هوليوود . لكن هذه المجاميع للرقابة (وكذلك الرجال الاعصاريون الذين آزروها طويلا - بحنكة وحماس - وخضعوا لمتطلباتها) هي التي يجب ان تلام على ان ما قدم في الافلام لم يظهر ما في الحياة الحقيقية الصارخة ، بل خضع تحت تأثير الهواء الزائف الذي تنفسته الغالبية .



● فرنسا

تثار حاليا في باريس مناقشات عميقة حول علاقة الفنان برتــولت بريخت بالسينما والمسرح وفي التحليل التالى بعض وجهات النظر النقدية كما كتبهــا بعض النقاد •

ـ وفق التحليل الماركسي للفـــن والادب يتطلع الجمهور الى اكثر مـــن اشارة او ملاحظة فهو يرغب التجديــد العلمي المنسق ، الذى يسمح لهبالخروج من الدائرة البرجوازية المغلقة التـــى فرضت وصايتها على النقد طيلة عصور كثيرة ، وجاء وقت ذبولها ••

من هذه الناحية انطلق (بريخت) ليسجل بعض الخصائص النقديـــــة حول السينما والمسرح فقد كشـــف بريخت عن التناقض الاساسي بين فن الدراما وفق نظرته وبين السينمـــــا وانتاجها في عصره •

فبريخت يؤكد على ان المنتجين ظلـــوا يمتلكون وسائل الانتاج السينمـائي في حين ظل هو كفنان ملتزم لا يملك اى شيء وبهذا برزت حدة التنـــــاقض ، فبريخت لم يكن يفكر في كسب المال لا عن طريق السينما ولا المسرح ، بـــل انه كان غير مكترث بالسينما كـاداة تثقيفية وانما كان يرعى فيها اهميـــة قصوى وخاصة في العصر التـاريخـى الانتقالى ••

أما معظم النصـوص التي كتبهــا بريخت حول السينما ومكانتهاالاجتماعية فقد كانت تناقش نوعية العلاقات ودور



ماركس : البرجوازية خلقت اصحاب معاشات رهن اشارتها

السينما الاجتماعى ، وحين يؤكـــد بريخت قائلا (وعلى طول الزمن لـــم يتم نقد الســـينما ودورها الاجتماعي الفعال بشكل علمي ، ولهذا يظل كــل نقد نظرى نقدا ايحائيا ليس له ايــة صفات ايجابية !

فمثل هذا النقد يفتت قواه بمناقشة مشاكل (الذوق) المعاصرة والتـــي تبقى سجينة (الظنون الطبيعية)ولهذا فبريخت لا يرى (الذوق) الا سلعـــة او سلاحا خاصا ، ولكنه لا يطرح هـذا المنطلق من العالم النسبي انما مـــن العالم التجريدى والطـــلق ، حيث ان بريخت يؤكد بان هذا النقد ليس نقدا فرديا ، لان الناقد كانسان بذاتـــه لا يمكنه ان يفهم ذلك دون عمليات نقد جماعية يخوض تجربتها لاستخـــلاص الحقيقة ؟

ويعتقد بان وجهة نظر (بريخت)هذه انما هي مبنية على نتائج دعوتـــه التي اقامها على احدى شركات السينما التي نقضت الاتفاق معه فيما يتعلق باخراج مسرحيته (الاوبرا ذات القروش الثلاثة) للمخرج السينمائي (بابست)

وملخص هذه الدعوى ، أن الشركـة التي تعهدت اخـراج قصتـه لم تحترم حق الترجمة والاصل بل خرجت عـــن محور القصة وحرفت هدفها الاساسي ، وقد خسر المسرحي الاشتراكي الدعـوى وكسب حق الترجمة والتصرف كمؤلف، وبعد هذه التجربة استخلص بريخـت ملاحظاته النقدية التالية ••

ـ يمكن للفن ان يستغني عن السينما
ـ لا يمكن للسينما ان تستغني عـــن الفن

ـ من الممكن تثقيف ذوق الجمهور
ـ الفيلم عبارة عن (سلعة)

السينما •• صراع طبقي !

ان هذه النقاط الهامة جاءت لتعكس الاضواء عن حقيقة المجابهة والتنـاقض الاساسيين بين (كاتب السيناريـــو والمخرج) وبين (المنتج) الذى يملك كل وسائل الانتاج بصرف النظر عـــن



الاختلافات بين مختلف الفروع التي تشكل جميعها وحدة الانتاج .

من هذا المنطلق نستطيع ان نستخرج بصورة منطقية السبب الرئيسي لفشل الفلم وعدم فاعليته السينمائية السينسية حسب وجهة نظر بريخت ، ولكن هذا الفشل لا يعود مطلقا الى قضية التخصص (لان الوسائل والالات السينمائية بحد ذاتها هي وسائل وادوات عادية الاستعمال ومبسطة جدا) يعود بريخت لهذا الرأى منطلقا من وجهة اخرى يحاول فيها ان يصيغه بصورة علمية ، فهذا النقد يشرح ايضا التحليل العلمي ضد جميع (الايديولوجيين التقدميين او معارضيهم) لانه يأسف لتدخل الصناعة في السينما مما ينتج عنها تشويه مفهوم (الفن) ، ولهذا فالفلم برأيه ما هو الا سلعة وان الابداع الفني الذى تتخلله حاجيات مادية يؤدى الى ان يصبح التوزيع السينمائي شبيها بتوزيع التاجر دون ان يطرح مشكلة دور السينما الاجتماعي في في التوجيه ؟ وبهذا يعلق بريخت الاهمية على اظهار صفات (السينما الرجعية) (سينما متخلفة + الاستعمال السياسي من قبل القوى الرجعية) ، تؤدي كلا الى (تصنيع الفن) وبالتالى خدمة مصالح الطبقة المادية !

وحسب المفهوم الاول لبريخت (يمكن للفن ان يستغني عن السينما) نلاحظ ان بريخت حسب مفهومه هذا يعطى نتائج مدمرة ليس للسينما وحدها انما للفن ايضا لان هذه القاعدة لو طبقت لتم الحكم بالموت على الفن ،لان الفنان اليوم بحاجة الى السينما كاداة للتعبير الاولى والجوهرى ، ولكننا نرى ان هذا المفهوم بالذات بدات تتغلب عليه الفكرة التجارية الحاضرة .

ومن ناحية أخرى ان السينما موجودة اليوم وتفرض نفسها على الفن باكمله أما الصيغ القديمة للتعبير فليست هي نفسها اليوم وانما جرفها التطور وظهرت صيغ جديدة ولو انها غير كافية .. مع هذا فالفن بحاجة الى السينما لكي يصل الى أعلى مراحل (صيرورته) ويتحرر كل شيء جامد فيه (وفي المستطاع استعمال هذه الالات والادوات من اجل تجاوز الفن القديم والترابط بالاساطير) .. وهذا في حقيقته مفهوم غير قطعي ولكنه منطقي ومع هذا فهو يسوقنا الى برنامج سياسي (تاميم هذه الوسائل (السينمائية) قد يكون بالنسبة للفن قضية موت او حياة) .

عندما يصبح الفن سلعة

ولو تقصينا هذا النقد فاننا نجد جمع المساهمين في اخراج الفلم السينمائى الى الوجود . من (كتاب ومصورين ومخرجين وغيرهم) مسخرين لخدمة من يملك وسائل الانتاج ، وهذا يعني فقدانهم لوسائل انتاجهم الذاتي (الانتاج الجسدى أو الفكرى) وهنا تصدق عبارة كارل ماركس القائلة (ان البورجوازية خلقت اصحاب معاشات رهن اشارتها) ويلخص بريخت هذا النقد بقوله (ان هجره وسائل الانتاج هي الاشارة على بروليتارية المنتج)وبهذه الصورة يصبح العامل الفكري كالعامل الجسدي بالذات ، يبذل عمله الفكري في هذا المجال وهذ الجهد هو جزء منه كالجهد الجسدي المبذول من قبل العامل اليدوى ، ولهذا فان العامل الفكري والجسدي هما بحاجة الى وسائل الانتاج لكي يتم استقلالهما العادل ، على هذا نرى الفن اليوم غارقا باكمله في مثل هذه الحالة الراهنة ، فالفن ككل قد يصبح او لا يصبح (سلعة) ؟

فالسينما انحرفت عن هدفها الاساسى ودورها التثقيفي والتوجيهي وبذلك خرج الفن السينمائي عن مضمونه كفن ، وهذه العبارة هي الرد المباشر على رأي بريخت (السينما لا يمكنها ان تستغنى عن الفن) ، لذلك فالافلام التجارية تعتمد في حقيقتها التكتيكية على فن الاخراج والتصوير من اجل دعم انتاجها شكليا لا ضمنيا ، غير ان هذا النقد يمكنه ان يتقبل نقدا اخر وهو ان السينما في بعض الاحوال تستطيع ان تستغني عن الفن كدور أجتماعي

ان نضال المثقفين التقدميين ضد السينما التجارية ما زال قوياً ... الأمر الذي تجهله الجماهير

في تنمية الذوق الجماهيري واثر هذه التنمية في تثقيف المجتمع وكذلك عن طريق عدم استعمالها للمضمون العلمي والتعليمي والتربوى ..

فالجمهور ينتظر من السينما ان تبرز له على الشاشة واجبها الاجتماعي في تثقيف الذوق العام عند الجمهور ، ولهذا فان نضال (المثقفين التقدميين) ضد السينما التجارية ما يزال قويا ، الامر الذى تجهله الجماهير ذلك لان الجماهير لاتهمها المصالح الجمالية قدر ما يهمها ويلزمها فهم الدوافع السياسية ، وبعض السياسيين يهتمون اصلا (بالثقافة السياسية) كواجب مركزي للقيم الفنية والجمالية (الثورة التي تبثها الافلام والاغاني) .

ولكن هذه السياسة اثبتت عدم نجاحها في البلدان الراسمالية لاتجاه الرأى العام نحو مموّلى الافلام يطالبونهم بتامين ثقافة صالحة للجماهير اى انهم (يتوجهون الى دعاة الراسمالية ان يكونوا مثقفي الجمهور) !

وهنا استخلص (بريخت) ... (ان الذوق الردي للجمهور هو اكثر عصيانا في واقعه من الذوق الحسن عند المثقفين) ... هذا الذوق العام عند الجمهور ، استخدمته وتستخدمه البرجوازية الوطنية كسلاح يخدم سيطرتها واستيلاءها الدائم على السلطة ومن المستحيل التحدث عن هذا السلاح دون التكلم عن دعاته ، وبهذا يثبت الواقع فشل السينما كاداة توجيهية جماهيرية مستمرة مسخرة لتوعية الشعب وامداده بالافكار الايجابية المساعدة على بناء الثورة الصحيحة .

ويرى بريخت ان اصلاح السينما لا يتم الا بالقضاء على النظام الراسمالي الذي يحرف دورها عن تحقيق الهدف خدمة لاغراضه المادية ، والا فالمخرج والروائي الجيد مهددان بالفشل وعدم النجاح ..

الماركسية وفن السينما

ان السينما اليوم بحاجة الى (عمل درس مسائل الفن وعلاقته بالسينما



خارجي) لا الى (نفسية داخلية) يشار اليها ، ومن هذا المجال ركزت الراسمالية نشاطاتها واستغلت ضرورة العمل (الثوري الخارجي) دون تحليل دوافع هذا العمل الثورى عند (بطل الفلم) من الناحية النفسية وبذلك تساهم السينما الراسمالية عن جهل بتدمير (التحليل النفسي الضمني) الذى تقوم عليه القصة البرجوازية وهذه المرحلة لها اهميتها فالسينما تستطيع ان تتقبل مبادىء (المأساة الغير ارسطاليسية) اى غير المستندة على ظاهره التماثل وفي المستطاع ايضا ان يستغل الفلم لابراز اشارة ضمنية عندما يظهر (البطل كشيء ، فان العلاقات الحوارية تصبح غاية في الاهمية ، واشهر الافلام الهزلية الامريكية تعرض الانسان (كشيء او موضوع جامد) ولهذه الافلام جمهورها الخاص والمركب من رجال النقد والتعليق ، وهذه الجملة النقدية يدعوها النقاد بـ (المفهوم السينمائي عند بريخت) ، وهذا المفهوم في حقيقته هو مفهوم ماركسي بحت لتاميذ ماركسي عام ١٩٣٣ اى بعد سبع سنوات من موت لينين .

ان التقدم الذى واجهه صراع الطبقات على الصعيد العالمي يحدد بقسوة مفهوم تطور السينما الراسمالية تجاه تصاعد الانتاج السينمائي من قبل القوى العمالية والديمقراطية في صراعهما الاقتصادى والسياسى والايديولوجي ضد النظام الراسمالي ذاته كالافلام التي تنتجها البلدان الاشتراكية، اذ بالاضافة الى كثافة الانتاج التقدمي للسينما توجد ايضا حتمية التطور التكنيكي الذى أوصله اليه هذا الفن السينمائي في البلدان الراسمالية ذاتها (الوسائل البصرية والسمعية، السجلات الكهربائية وغير الكهربائية ، الاخبار المصورة (الارضية والفضائية والتلفزيون) بالاضافة الى غيرها من الوسائل الاخبارية الحديثة في نظم التعليم واستعمال الاجهزة المصورة والسمعية في الانتاج والبحث العلمي .

لقد أحدث هذا التغير انقلابا في مفهوم السينما ، حيث بدا النظام الراسمالي يلاحظ خطورة هذه النظم التربوية والتعليمية السريعة والتى من شانها لو استمر تطورها بهذه السرعة ان تهدد النظام الراسمالي نفسه بالاضمحلال والسقوط ..

ويرى بريخت في السينما والفلم مفهوما جديدا كما تقدم فهو يدعونا الى تبني الفن وفق استعدادات علمية ، مؤكدا المثل بنفسه وبتجربته التي عاشها حول العلاقة ما بين الانتاج وعوامله المؤثرة على الانتاج السينمائي (ان العلم وضع بعناية تكنيكية) تامة في مكانته الملائمة ، وذلك التكنيك اظهر مقدار الشك الدائم لكل ما هو اللائمة ، وذلك التكنيك اظهر مقدار الشك الدائم لكل ما هو دارج ومتعارف عليه ، ولكل شيء منطلق من ذاته ولكل مفهوم كان بعيدا عن الشك كل البعد ، فلماذا لا يرى هذه الرؤية بالنسبة للفن ولماذا لا يتبنى بدوره مثل هذه القابلية العظيمة والمثمرة)

● بولندا



قطار الليل

بعد الغروب بدقائق غادر قطار يحتوى على عربات للنوم من الدرجة الاولى احدى المدن في وسط البلاد ... الاتجاه احد البلاجات الشهيرة .. ، كان المفروض ان يصل في الصباح .

في هذه الفترة من الوقت حدثت دراما في عربتي نوم !.

علينا الآن ان نتحدث عن ابطال هذه الدراما اولا وقبل ان يستقلوا هذا القطار .. في البداية سنرى الحسناء الشابة «مارثا» التي قامت بدورها الممثلة «لوسيانا ونيكا» .. هذه الحسناء اشترت عندما كانت تنتظر القطار بطاقة مستعملة بسعر ارخص من رجل لا تعرفه قابلها صدفة في المحطة

امرأة في غرفة نوم الرجال !

تكتشف «مارثا» بعد صعودها القطار بان المكان مخصص للرجال وانها كامرأة ستشعر بحرج كبير عندما تكون بينهم في عربة مخصصة للنوم فقط !. مقابل «مارثا» ستتعرف على رجل .. غامض بعض الشيء كان قد حجز مقصورة هذا الرجل يضع على عينيه نظارات سوداء كبيرة !.. الركاب

ينظرون اليه كشخص مزعج لانه حرمهم من الاماكن الاخرى ولانه يتمتع بمزاج عصبي وعلى استعداد لان يثور بوجه من يقابله بثوان قليلة من لقائه .

في المقصورة المجاورة سنجد امرأة متزوجة « تيريزا سزميليونا » .. جميلة ذات قسمات هادئة تسافر برفقة زوجها الذي يكبرها كثيرا الى الحد الذي يجعل المرء الذي يشاهدهما معا يحس بانه امام رجل وابنته هذه المرأة تبدو غاضبة وكانها غير راغبة في السفر ومتضايقة من رفقة زوجها .. لكنها كانت تجد عزاءا كبيرا عندما ينظر اليها الرجال برغبة كامرأة جميلة رائعة !.

وهذا غموض اخر جدير بالاهتمام !.

اما في العربة الثانية فسيثير انتباهنا شاب انيق « ستاسيك » يجسده الممثل (تسبكنيف سايوليسكي) والذي حاول مرارا ان يثير أهتمام (مارتا) لكي يختلي بها في اية زاوية في القطار للحصول على المتعة بعيدا عن الاصوات العالية التي يطلقها بعض الركاب اثناء نومهم !

بعد ذلك سنعثر على الرجل الذي باع « مارتا » البطاقة المستعملة ..وهو يبدو في الاربعين من عمره يرتدي معطفا خفيفا يثير الاستغراب !

القطار يتوقف في احدى المحطات الصغيرة ..... الركاب يصابون بالدهشة لان القطار لا يتوقف في العادة هنا .

البوليس هو الذي طلب ذلك .... الغموض بدأ يتضح .... البوليس يطارد مجرما ، المعلومات التي لديه تقول بان المجرم يحتل الكرسي رقم «١٦» في المقصورة الاولى .

مجرم في الكرسي رقم ١٦ !

في هذا المكان ينام رجل لا نعرفه (صاحب النظارات) والذي كان قد سمح «لمارتا » ان تشاركه المقصورة عندما وجدها في حيرة من امرها . لكن مارتا تكتشف بانها كانت تحتل الكرسي رقم (١٦) مما جعلها تقع في غموض اخر لاتفهم معناه !



تحاول (مارتا) ان تثبت براءتها بمطاردة المجرم الذي اختفى عندما فتحت عينها لدى سماعها اصوات عالية في القطار .. ثم تبدأ بمطاردته .. الرجل يقفز من القطار لكنها لا تفقد الامل في العثور عليه .

الاحداث تمضي .... نكتشف بعد ذلك بان الرجل الغامض الذي اثار انتباهنا لاول وهلة والذي كان يميل الى العزلة هو طبيب شهير اجرى عملية لمريض مات بين يديه بسبب خطا وقع فيه الطبيب !

ويتحرك القطار.... وتمضي ساعات الليل الاخيرة ... هادئة يتمتع الركاب فيها بلحظات مريحة وتشرق الشمس يبدأ صباح جديد !

بعد أن تعرفنا على ابطال الفلم واحداثه سنتعرف على مخرج الفلم والممثلين لاننا لا نملك اية فكرة مسبقة عنهم .

مخرج الفلم هو « جيرزي كاولليرو فيكتش » ... ولد سنة ١٩٢٢ ودرس في معهد السينما في « كراكوف » وعمل بعد تخرجه مساعدا للمخرج (زارزايسكي) في فلم (غدا .. . الليلة الاولى) وخلال العمل في هذا الفلم كان يواصل دراسته في أكاديمية الفنون ليعود بعد ذلك كمساعد مخرج في السنوات من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ .

في ١٩٥١ اشترك مع المخرج (كاز ميرتس سوميرسكي) في اخراج فلم بعنوان (النواحي) الذي مثل بولندا في مهرجان كارلوفيفاري السابع .

اخرج فلمه الاول « ليلة الذكريات» الذي يتالف من جزئين وقد حاز الجزء الثاني منه على جائزة النضال من اجل النجاحات الاشتراكية في مهرجان كارلو فيغاري الثامن بجيكوسلوفاكيا .

في هذا الفلم اثبت(كاوللبروفيكتش) بانه مخرج يستحق التقدير لمحاولته ايجاد وجوه جديدة ... وحلول جديدة من خلال موضوعات لم يتطرق اليها احد من قبل .

حصل على جائزة النقاد البولنديين لفلمه (الظل) الذي حاز على الاعجاب والتقدير عند عرضه في الغرب ايضا .

افلامه الاخرى (النهاية الحقيقية للحرب العالمية الثانية) والذي طرح فيه المأساة التي عاشها مواطنوه والدمار الذي لحق ببلاده .

(القتال) او (احيوا الحياة) .

(رجل النافلة) حصل على جائزة مهرجان كارلوفيفاري لسنة ١٩٥٧ .

(حدث يوم ما) حصل على جائزة الاولى في مهرجان البندقية ١٩٥٧ .

اما كاتب السيناريو (جيرزي لوتوفسكي) فهو من جيل الكتاب الشباب ... درس الطب .. بعد تخرجه كتب مسرحية (اختبار القوة) و (التل ٣٥) و (رمية البوز) ... « قضايا العائلة)...(الواجب) التي جسدت للمسرح والتلفزيون في بلجيكا ... بلغاريا .. فرنسا ... جيكوسلوفاكيا ... هولندا يوغسلافيا ... المانيا الديمقراطية.. المانيا الغربية والسويد.

وقد ترجمت مسرحيته (المحررون والمحرَّرون) للفرنسية والالمانية والسويد . اما (لوسيانا ونيكا) التي مثلت دور « مارتا » وهو الدور الرئيسي في الفلم فقد انهت دراستها الجامعية (الحقوق) سنة ١٩٥٠ في جامعة وارشو ومن ثم درست الفن المسرحي واشتركت وهي طالبة في فلم من اخراج (كاوليروفيكتس) . بعد نجاحها الاول مثلت الدور الرئيسي في فلم (النهاية الحقيقية للحرب العالمية الثانية) ومن ثم فلم (النجمة الهادئة) .

واضافة الى النشاط السينمائي فان (اوسيانا) تشترك دائما في موسم المسرح الوطني في (وارشو) وغالبا ما تظهر على شاشات التلفزيون هناك ٠

الرجل الغامض في الفلم جسده الممثل (ليون نيمكسك) وهو ممثل مسرحي مشهور ، مثل في عدة افلام منها (ليلة الذكريات) لنفس المخرج وساعات التمني) و (البدايات الثلاثة) و (فدائي من السماء) ٠

وتأتي نهاية استعراض الاسماء (تيريزا سميكيلوفنا) التي درست في مدرسة (لودز) للدراما وهي من الممثلات المحبوبات في بولندا ، ٠٠ اشتركت في افلام كثيرة منها ٠

(الجبال تحترق) و (الاشارة)

وامامها الان مزيد من الجهد ٠٠ ويأتي على رأس المهام تكملة دراستها الاكاديمية ومن ثم ستتفرغ للمسرح لتجسيد الادوار التي تنتظرها في مدينة (لو بلن) ٠

حياة عائلة في مهرجان كان

من الافلام التي مثلت بولندا في مهرجان كان الاخير فيلم (حياة عائلة) والذى اثار الاهتمام في الاوساط السينمائية



مشهد من فيلم « حياة عائلة »

والفلم من اخراج كرزيشتوف فرانوسي وهو الفلم الثاني الذى يخرجه ٠ وقصة الفلم عن حياة عائلة تتكون من أب وابن وابنة ٠ الاب كان يملك مصنعا ولكنه الان يعيش على ما تبقى من ثروته السابقة ويحس بانه غير قادر على تحمل ثقل نكبته بالرغم من ابنته التي تشاركه شعوره بالخيبة وفقدان الامل وبهذا تشكل مع والدها عالما خاصا تلفه الفوضى والجنون ٠

اما الابن فهو مهندس شاب تمرد على حياة العائلة منذ سنين عديدة وترك البيت واستطاع ان ينال تعليمه بعيدا عن مساعدة والده وهو الان يعيش في مدينة بعيدة مقنعا نفسه بانه قد حررها من المصير الذى يجلبه القدر. ولكن زيارته المفاجئة لعائلته تجعله يدرك بانه كان على خطأ فليس بامكانه الهرب من نفسه او تحريرها باى ثمن وليس باستطاعته الهرب من نسبه وارتباطه بعائلته ٠

من خلال عكس هذه العلاقات الانسانية التي يمكن ان تذكرنا برائعة تشيخوف (الاخوات الثلاث) أراد المخرج أن يقول بان الانسان هو الذى يخطط لمصيره وفي نفس الوقت يطرح هذا السؤال ما هو حق اى فرد في التنكر لروابطه العائلية ما دام لا يستطيع ان يحسن من بيئته التي يحياها والتي يرغب الهرب منها ؟!٠

انها دراما نفسية ذات صراع واضح وضغوط نفسية تظهر فيها الفردية بكل قوة٠ يقوم بدور الابن الممثل دانييل اولبريجسكي وبدور الابنة الممثلة مايا كومروفسكا ، والفلم بالالوان الطبيعية٠

ويقول مخرج الفلم عن امنيته التي يتمنى تحقيقها من خلال افلامه : « اتمنى ان اتحدث عن نفسي وباسمي فقط ، وما دمت باقيا على اخلاصي لاهدافي هذه فسأذهب لكل عرض بنفس الخوف ، فالشخص الذى يكشف نفسه للاخرين عن طيب خاطر سيترك بلا دفاع او حماية » ٠

هنغاريا :

امرأتان ٠٠ و ٠٠ حب

كل ما فى الغرفة يشير الى القرن الماضى ٠٠٠ وهذا يصح ايضا على الساكنة الوحيدة التى تشغلها ٠٠ امراة عجوز رسمت سنين التعب والرحلة الطويلة خطوطا عميقة على وجهها الناصع البياض فتركت بذلك ظلالا لا يقوى على ازالتها حتى ضوء النهار ٠

انها ترقد فى فراشها ولا تغادره طوال اليوم الا قليلا ، كان يكون الامر هاما ٠٠٠ او تتمشى احيانا – فى اوقات معدودة من الاسبوع – حول البيت لتسمع وقع اقدامها التى لم تستعملهما منذ وقت بعيد ٠

هذه العجوز (ليلى درافاس) تعيش فقط من اجل امل واحد ٠٠ هو انتظار ولدها الغائب ، والذى يكتب اليها الرسائل كل شهر ٠

تقوم على رعاية هذه الام ٠٠ زوجة ولدها التى تحاول دائما ان تملأ يومها بكل ما يفرح ٠٠ باقة ازهار ٠٠ اشياء صغيرة تحبها العجوز ٠٠ نقود تكفل لها عيشة كريمة ٠٠ هادئة !

الزوجة (مارى تورو سكيك)تعمل فى احدى المؤسسات ٠٠ وعندما تعود الى البيت تمسح كل اثر للدموع والالم



ماري توروسيك « الزوجة »



ليل درافاس « العجوز »



المخرج كارلوي ماك

الذى يجعل الام تحس بما تعاني ٠٠٠ انها تشبه الى حد كبير ممثلى المسرح الذين يتركون همومهم فى غرفة المكياج ليصعدوا خشبة المسرح وليس امامهم سوى رسم الشخصيات التى قد لا تشبههم بشىء !

الام تعتقد بان ولدها مسافر الى بلد آخر ، يعمل فى اخراج فلم هناك ٠٠ وهى لا تعلم بانه فى السجن ! ٠٠٠٠ ضحية لمحاكمة غير قانونية ٠٠ وعليه ان يقضى عدة سنوات ليتمتع بحريته ويعود لبيته ٠

الام تنتظر ٠٠ والزوجة تستمر فى تمثيل دورها بكل اتقان ٠٠ تشقى ٠٠ تطرد من عملها ، لكنها لا تفقد الامل فتعمل فى بيع الصحف ، ومع ذلك تستمر فى كتابة الرسائل للعجوز باسم زوجها ٠

تموت العجوز دون ان تشاهد ولدها! بعد عدة ايام يرسل مدير السجن فى طلب الزوج ليخبره :

ــ انت الان حر ٠٠ وبامكانك ان تغادر السجن ٠

انه لا يعرف ماذا حدث فى الخارج اثناء غيابه ٠٠ لكنه يعرف شيئا واحدا هو ان زوجته لا زالت تحبه ٠٠ ربما سيجد بعض الاشياء قد تغيرت لكنه على استعداد لتصليح كل شيء ٠

★ ★

لنتحدث الان وبايجاز عن مخرج الفلم ٠

« كارولي مارك » ٠٠ ولد عام ١٩٢٥ وبدأ العمل في السينما في ١٩٤٤ ٠٠٠ كان فلمه الاول (٢ × ٢) ٠

تعلم الكثير على يد صديقه واستاذه (كيزا رادفانيا) ٠٠٠ وعمل معه كمساعد مخرج في فلم « في مكان ما في اوربا » ٠

عاد للدراسة ثانية عام ١٩٤٩ في الاكاديمية الدراما والفلم ٠

اهم افلامه :

بونير ١٩٤٩

حب وخديعة ١٩٥٢

بيت تحت الصخور ١٩٥٨



فانتازيا ١٩٦١ ٠٠٠ حصل على جائزة النقاد الهنغاريين وجائزة مهرجان البندقية عام ١٩٦٦

لا تحفظوا الحشائش ١٩٦٠

الجنة المفقودة ١٩٦٣

مواعيد صاحبة السعادة ١٩٦٤

بين الله والرجال ١٩٦٧

حب ١٩٧٠

يقول المخرج « كاولي مارك » ٠٠٠ عن فيلم (حب) قصة الفلم مأخوذة عن قصتين للمؤلف الهنغارى الشهير والمعاصر (تيبور ديرى) الاولى بعنوان (امرأتان) والثانية (حب)٠٠ وقدخطرت لي الفكرة قبل حوالى ثمان سنوات عندما كنت في زيارة للكاتب وحدثته عن مزج القصتين فقال مندهشا : [اسمع ياماك ٠٠٠ القصتان مختلفتان في الشخوص والاحداث ٠٠٠ اعتقد بان العملية غير واردة] ٠

الا انه بعد عدة اشهر اتصل بي تلفونيا ليخبرني ــ انك على حق يا مارك وانا اتفق معك تماما ٠٠٠ تستطيع ان تستلم الصيغة النهائية بعد اسابيع ــ ٠

واضاف المخرج يقول :

[العلاقة بين هاتين المرأتين رسمت لتكون علاقة غريبة بين جيلين فالعجوز

ترتبط بكل ما للماضي من صلة ... والزوجة نشأت في ظروف مختلفة ... جديدة ، لكنهما اجتمعتا لمواجهة محنة واحدة ... وهدف واحد هو الزوج الشابة احست بان قضيتها الانية العناية بالعجوز وتوفير كل ما يجعلها لا تحس بغياب ولدها ... وقد استطاعت ذلك رغم ان القضية لا تعتمد الا على الكذب ... لكن ذلك مهم وضروري لكي تستمر هذه العجوز في البقاء اطول مدة تستطيع ... انه انتظار وحب .

انت ترى بان الفلم لا يحتوي على احداث كثيرة ... وهذه المحدودية هي العقبة الرئيسية التي تواجه المخرج في عمل كهذا ... فالقصة لا تتضمن اي تطور، وكان علي ان استعمل اقل ما يمكن من الكلمات مقابل استعمال التعبير بالحركة وبذلك استطعت ان اركز الحدث اكثر .

الموجة الجديدة :

ـ حسنا هل تعتقد بان السينما في هنغاريا استطاعت ان تجد لها شخصية مميزة وما هو رايك في موجة السينما الجديدة في هنغاريا ؟

ـ استطيع القول وبكل ثقة بان السينما الهنغارية لها شخصية مميزة خاصة في العشر سنوات الاخيرة من عمرها .

أما فيما يخص الجزء الثاني من السؤال فانا لا اؤمن بوجود شيء اسمه موجة جديدة للسينما الهنغارية ... الا انني اعتقد بان الافلام التي تنتج حاليا افضل بكثير من السابق .

ان محاولات الشباب رغم تطرفها تجد صدى ... وانت تعلم بان كل ما هو غريب وغامض يثير اهتمام النقاد وبذلك يكون الطريق سهلا امام هذه الافلام للنفاذ للمهرجانات العالمية وبالتالي الحصول على جوائز منها ... وهذا بالتأكيد ما يوفر لهم فرصة مواتية للتحدث عن الفترة الذهبية للسينما !!

اما بالنسبة لافلامي فقد حصلت على جوائز تقديرية في المهرجانات وثارت حولها عاصفة من النقد والتقييم .

وآخر نجاح حصلت عليه عندماعرض فلمي (بيت تحت الصخور) في مدينة سان فرانسيسكو .

حديث عن حب :

ـ هل لك ان تحدثنا عن ابطال فلم حب ؟

ـ الابطال الرئيسيون ثلاثة العجوز والزوجة والزوج . قامت بدور العجوز الممثلة الشهيرة (ليلى درافاس) وهي غنية عن التعريف بالنسبة للجمهور الهنغاري والعالمي فقد بدأت تمثل عام ١٩٢٠ وصعدت المسرح لتمثل دور جوليت وهي لم تزل تلميذة في مدرسة الدراما ... ثم مثلت في المانيا عندما دعيت من قبل [ماكس وينهارت]... بعدها هاجرت الى النمسا وبعدها الى امريكا لتمثل هناك على مسارحها وفي السينما والتلفزيون ويكفي ان مؤلف القصة قال عنها بعد مشاهدته للفلم هذه الكلمات :

[ليلى درافاس التي لم تر والدتي جسدتها وكانها تعيش امامي ... بكل صدق وباحساس بالغ التاثير والاهمية وكان هذا اعظم ما شاهدت] اما ماري توروسكيك التي مثلت دور الزوجة فقد اعتبرتها لجنة النقاد ـ والتي لا تضم اي ممثل هنغاري فيها ـ كسبب في نجاح الفلم الهنغاري [ميري تتجول] وقد مثلت بعد هذا الفلم حوالي (٣٠) فلم اخر .. وهي من الممثلات النشيطات في المسرح الوطني في بودابست .

ممثل دور الزوج هو «ايفان دارفاس» اشتهر بتمثيل الادوار الكبيرة والصعبة وقد مثل لحد الان اكثر من (٣٠) فلما اغلبها ادوار رئيسية .

ـ حسنا ما رأيك بالفلم الجيد وكيف نقيمه ؟

ـ اعتقد ... ليس هناك مقياس استطيع ان اطرحه ... وانا لا اعتبر ان الفلم الذي يحصل على العديد من الجوائز في المهرجانات هو فلم جيد ... فبرأيي ان الفلم الجيد هو الذي يخلق علاقة بين الجمهور وصانعي الفلم ... والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل ان الجمهور يجد حياته ... قضاياه مشاكله في السينما ... وهل ان الفلم الذي يشاهده يقدم حلولا للقضايا التي تشغله .

وعلى هذا الاساس فانا اجد بان الفلم الهنغاري يتمتع [بصحة جيدة] لانه يعبر عن حياة العصر وهذا انعكاس ـ بكل تأكيد ـ عن العلاقات الصحية للمجتمع الهنغاري .

جيكوسلفاكيا :





« الشـــهود الثلاثة »
او شابـــان أمام الكاميرا

الصحفى الذى يقابل هذا النمـوذج من الفنانين يقع فى حيـرة ! ... لان الافكار والاسئلة التى يحضرها لاجراء المقابلة تدور فى الغالب حول مهنتـــه كفنان ! وتكون المفاجاة كبيرة .. الفنان لا يود التحدث عن مجال اختصاصه .

ماذا يكتب الانسان عن ممثل لا يرغب فى الحديث عن التمثيل .. ربما يتبادر



لذهن المرء فكرة ذات احتمـــالين .. الاول ان هذا الفنان متحفظ بعـــض الشيء ويحاول ان يبدو بشكل رصين ، والثاني . انه يمثـل دورا من ادواره التى اعتاد أن يجسدها على خشبةالمسرح او امام الكاميرا .

الاحتمالان يمكن الاعتماد عليهما !.

على هذا الاساس على الانسان ان يتحدث عن امور اخرى يتمكن من خلالها تقديم صورة للقارىء عن هذا الفنان .

اذن هل نتحدث عن الجو ؟ .. او عن اسعار الطماطة ؟ .. عن برامـــج



التلفزيون ؟ .. هل تعطي الاجابات على هذه الاسئلة معلومات دقيقـــة عن (جوزيف اداموف) كممثل سينمائي ومسرحي في جيكوسلوفاكيا !؟

انتقلنا بالحديث عن الرياضة ... لعبة كرة القدم التي كان يمارسها في مدينته الصغيرة وما دمنا نتحدث عن المباريات فلابد ان نتطرق لمباريات التمثيل التي فاز فيها وفتحت امامه الطريق ليصبح ممثلا شهيرا في جيكوسلوفاكيا ، وكان ذلك في ٩٥٩ . يتحدث (اداموف) عن ادواره السابقة بسخرية كالادوار التي يظهر فيها كعاشق رومانتيكي ... لكنه وجدنفسه في الادوار التي تتعرض بعمق لمشاكل الشباب والجيل الذي ينتمي اليه .

وتزداد شهرة (اداموف) فيتلقفه المخرجون .. حتى اصبح يمثل عشرة افلام في العام الواحد اضافة الى نشاطه البارز في المسرح الوطني في (براتسلافا) . ومن الادوار التي مثلها وحصل بواسطتها على شهرة واسعة دور (المعلم ماريك) في المسرحية التي استمر عرضها خمس سنوات متتالية على نفس المسرح ! عندما قابلته كان يمثل في استديو (براتسلافا كوليبا) مشاهدا من فلمه الجديد (الشهود الثلاثة) .

سألت (اداموف) عن الدور المفضل لديه فقال (لا تسألني عن ذلك ... فالممثل الحقيقي هو الذي يخضع جميع قواه وتفكيره في خدمة الدور الذي يسند اليه ، يضع موهبته وروحه .. ولكي تكون ممثلا فهذا معناه انك تتخذ قرارا وهذا ليس رغبة بل مصير ... وعمل !

واضاف ، في البداية لم اكن متأكدا من توفر الشروط الفنية لدي وعندما اصبحت في وسط المعترك واصلت السير الى الامام وبدون تراجع) اتدخلت الممثلة (اليزابيتا سيبوفا) ـ في الصورة ـ وبدون مقدمات وكان وجودها مفروغا منه لانها تشارك (آدموف) بطولة الفلم .

هذه الممثلة الشابة رغم انها لم تمثل سوى ثلاثة افلام للسينما وفلمين للتلفزيون مع (اداموف) الا انها حصلت على شهرة داخل وطنها ... وكان اكتشافها للسينما يشبه الى حد بعيد حادثا اعتياديا يمر بدون ضجة ولا مفاجأة ... وكان لها ان تستمر وتبقى وبعد صبر حصلت على الدور الرئيسي في فلم (الشهود الثلاثة) وحققت بذلك حلما كن يراودها طويلا .

أربع جرائم تكفي يا عزيزي

هذا الفلم ملهاة للمخرج الجيكوسلوفاكي اولدريخ ليبسكي وهو مختص بهذا النوع من الافلام . وافلام ليبسكي ذات اسلوب وجو مميز فلو تذكرنا افلاما مثل «لقد قتلت اينشتاين ايها السادة » و (كولا لوكا جو) وغيرها من افلامه لوجدنا ذلك الاندفاع الجنون للمواقف غير الممكنة وغير المحتملة وتتابع احداثها ونهاياتها . وفي افلام كهذه يتوقف المرء عن متابعة القصة والتي هي دائما معقدة وملتوية. وهناك ايضا صفة مميزة اخرى للمخرج ليبسكي ففي معظم افلامه تقريبا نرى اولئك الممثلين الذين يحب هو العمل معهم والذين حسب رأيه الذي يشاركه فيه الجمهور افضل من يعبر عن نماذج الممثلين الهزليين المفضلين ، نموذج الشخص البسيط المتبلد العقل والذي لا يملك اية فكرة عن نتائج اعماله الصادرة عن حسن نية .

اجسام ميتة وراء الابواب :

ان عنوان فلمه المثير والمقصود يعبر عن ان عمل ليبسكي الجديد هو تماما من نفس الطراز ، فنحن نجد هنا نفس زوبعة المواقف المجنونة مع قصة مختفيةوراءها من الصعبروايتها. وهناك الشخصية الرئيسية ذلك المعلم البسيط غير الواقعي والذي يمثلدوره الكوميدي المشهورلوبومير ليبسكي أخ المخرجوالذي يصبح رجل بوليس خرافي لا يصدق . اما سبب افعال هذا الشخص فهو السيدة المحررة الجميلة اللامبالية .

وهناك الاجنبي الغامض الذي يصبح صك النقود الكثيرة الذي يمتلكه مدار الرواية . والمجرمين الذين يصفي احدهما الاخر وصاحبة البيت الذي يسكنه المعلم ، تلك المرأة الغير مفهومة اطلاقا ، وكذلك الاجسام الميتة التي تتساقط خارج كل باب يفتح ، وغيرها. ومع ذلك يمكن القول ان هناك شيئا جديدا في الفلم ، فهو محاكاة تهكمية ساخرة للمسلسلات الهزلية الشائعة والمبتذلة وتفاهاتها الخيالية وغير المنطقية .

ان فلم ليبسكي ذو مغزى لانه اخذ ذلك الجانب الاقتصادي من الحضارة وعالجه بطريقة مسلية مضحكة . وقد عرض هذا الفلم في مهرجان موسكو الدولي للافلام ولكن خارج المسابقة وقد نال الاستحسان والتقدير .



لكي يكوّن المرء صورة عن «مانفريد كراكه » عليه ان يجلس بين كرسيين يحتل احدهما مخرج والاخر ممثل .. والسؤال الذي يتبادر الى الذهن اولا ، هل ان مانفريد كراكه يعيش بجسد وروح ممثل ام بروح وجسد مخرج ؟

عندما كان في الثامنة عشرة من عمره لم يكن يخطر بباله ان يصبح فنانا لانه عزم ان يكون صحفيا ..وكان لا ينوي حتى ان يصبح ناقدا او ان يكتب عن أعمال فنية .

وتبدأ علاقته بالفن عندما يدرس في (معهد التمثيل » ويرسم اولى خطواته كفنان .... وتكون تجربته الكبيرة عندما يعمل مساعدا لمخرج في مسرح الـ «برلينر انسامبل» ويلعب ادوارا ايضا في « السيده فلنتس » و «يوم الكومونه» و « الماهجوني » و «الرجل هو الرجل»

وبعد سنة ونصف من التجربة المسرحية يعد نفسه للقيام بعملية اخراج لـ « ليلة برشت رقم واحد » والتي مثل فيها وغنى ... وجاءت « الماهجوني » وبعدها « باعة النحاس » والتي ثبت فيها برشت نظريته في المسرح الملحمي ... ويحوز مانفريد كراكه على نجاح كبير في التلفزيون ... في الاذاعة .. في السينما « قصة سيمون ماخارد » ... ويدعى الى باريس كضيف شرف .

انه يعمل بديناميكية (وهذا الانطباع ليس مظهرا عن مقدار الجهد الذي يبذله ساخر كهذا) !

والمتتبع الذي يبحث عن كراكه سيجده عندما يتأمل نماذجه ذات الطبائع الحادة والتي تتميز بتماسك شخصي ليس له مثيل ، وهذا ما يجده المرء في « فيرنر هولت » او في عمله السينمائي الاول (اناس اعتياديون)او (من عصرنا) وايضا في « هل تعرف اوربان » او في دور عامل اللاسلكي

الذي أظهر فيه كفاءة عالية في فلم (الفرقة الحمراء) .

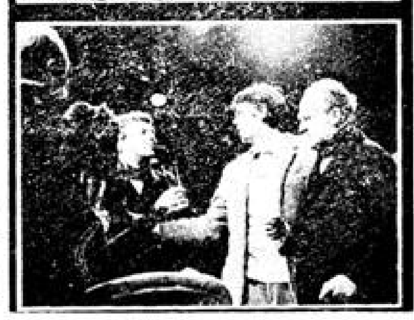
وعلى اية حال لايمكن اعتبار «مانفريد كراكه» من اولئك الذين يمارسون اللعبة من اجل اعطاء صورة مؤثرة للمشاهد وانما هو يختار ادواره كما يختار النصوص كمخرج .. الموضوع هو عملية اختيار ليس الا !.

انجاز لصوص شيللر !

مسرحية « الغابة » هي عمله المسرحي الاخير والذي يخرجه الآن للمسرح الشعبي في برلين .







وفي العام الماضي بذل جهدا كبيرا لتجسيد مسرحية « اللصوص » للشاعر الالماني الشهير « شيللر » ورغم ان هذه المسرحية كانت من اولى المسرحيات التي كتبها شيلر الا انها لا تتميز بالفوضوية .. وكان على (مانفريد كراكه) ان يبرز الجانب التاريخي (اخرجها بالاشتراك مع ماثياس لانكهوفي) لم يقصد المخرجان تقديم هذه المسرحية كعمل كلاسيكي وانما كمسرحية سياسية للعصر ... ومن اجل العصر .

يقول مانفريد كراكه عن هذه المسرحية (لقد حرصت ان اوضح وابرز تمرد الشباب على واقعهم .. وانا استغل هذا التمرد لكي اقود المشاهد بواسطة هؤلاء الى الطريق حيث يمكنهم ان يجدوا حياتهم ولو قدر لي ان اظهر التمرد فقط ، لفقد هذا العمل أي معنى» وسيرا مع الثلاثة والثلاثين عاما لمرحلة (العاصفة) وهي المرحلة التي مر بها شعر كوتيه وشيللر والتي تمثلت بالتمرد على القوالب الشعرية والحياتية في ذلك العصر ، طور كراكه هذا النص بحيوية .

وربما يتساءل المرء فيما اذا كان على « مانفريد كراكه » ان يتدرب كممثل ايضا امام (مانفريد كراكه) المخرج وكضرورة لاستمرارية العمل في المسرح عليه ان يتخطى حدود هذه الدائرة .

ربما ان هذا المخرج يمارس عمليات اخراجية مشاركة فانه من الصعوبة بمكان ان يتبين المرء ان كانت الافكار التي تطرح تمثل رأيه ام رأي المخرج المشارك ؟

ويجيب « كراكه » على ذلك بجملة اوردها الكاتب المسرحي الكبير (برتولد برشت) :-

« ان مقياس الموهبة يتحدد بالرغبة .. وكما ان ذلك يصح على الفرد الواحد فانه يصح كذلك على المجموع ، وعندما يعمل المرء مع رفيق مشارك فان هذه الموهبة تبرز في ذلك العمل »

الاتحاد السوفياتي

الاخوة كرا[...]

تتمتع الشخصيات التي ابدعها الكاتب السوفيتي العظيم دستويفسكي بملامح قد لا يجد لها القارىء مثيلا في الشخصيات التي كتب عنها ادباء آخرون، فالتحليل السيكولوجي العميق للنفوس البشرية ، الجوانب المتعددة للشخصية ، الملامح الحادة .... التولع الشديد بالقضايا الفلسفية.... كل هذه الميزات جعلت سينمائيي العالم يلتفتون الى ابداعات هذا الكاتب .... وكانت النتيجة افلاما انتجتها دول كفرنسا وايطاليا والولايات المتحدة ومصر .

المخرج السوفيتي «ايفان بيرييف» ترجم اهتمامه بهذا الكاتب في ثلاثة افلام هي :

١ - الليالي البيضاء
٢ - الابله
٣ - الاخوة كرامازوف

وقد عرض الفلمان الاولان في بغداد قبل سنوات .... وقبل شهور عرض الفلم الاخير .

دستويفسكي .. معقدا !

يقول المخرج « بيرييف » ، ان رواية الاخوة كرامازوف رواية شاسعة، فلسفية متعددة الجوانب ، وهي من اعقد مؤلفات دستويفسكي ، فهنا نجد



ـازوف .. والبحث عن الحقيقة

حدة في الطبائع غير عادية وتوترا فائقا في الانشاء ، ومأساوية المشاعر الملتهبة • ان ايصال القضايا الفلسفية الملتهبة والنفسية الواردة في الرواية الى المشاهد لن يتطلب من الممثلين القلب المتأجج وحسب، بل ايضا العقل الثاقب والتماسك الداخلي والقدرة على الاصغاء ••

وكان على المخرج ان يختار ممثلين يتمتعون بهذه الصفات فاختار كل من ليوتيللا بيريفا ، سفيتلانا كوركوشكو، ميخائيل اوليانوف ، كيريل لافروف ـ اندريه مياخكوف ومارك برودكين •

كتب « ايفان بيرييف » في تفسير سيناريو هذا الفلم يقول « بأي حالة سيظهر فلمنا ؟؟

اذا عدنا للرسوم التي صممها الرسامون لمؤلفات دستويفسكي للاحظنا ان اغلبهم رسمها بوسائل الحفر



والنقش ، وهذه اللغة (لغة الحفر والنقش) بدت لهم وسيلة مأمونة للتعبير عن الجو المتجهم في اعمال دستويفسكي ، لكنني مع ذلك اريد ان اصنع هذه الرواية كما عملت في حينها « الابله » و (الليالي البيضاء) بالالوان والسينما سكوب •

دستوفسكي •• يقتل المخرج !

وقد اوحت هذه الاجواء للمخرج



ميخائيل اوليانوف في دور ـــ

والمصور والرسام بسمة خاصة للون والنور ، وقد وضع الرسوم التخطيطية للديكور « فيتالي لينيسكي» اما الرسام (ستالن فولكوف) فقد لازم المخرج ايضا في هذا الفلم اضافة الى فلميه الاولين الماخوذين عن روايات دستويفسكي ·

ويصاب المخرج بيرييف بمرض عضال يودي بحياته قبل نهاية العمل في الفلم مما اخر ظهور الفلم ، وقد واجه العاملون اختيارين هما :

الاول : دعوة مخرج آخر لانجاز ما تبقى من الفلم وهذا الحل سيجعل الفلم ذا طابعين متميزين الاول ببرييف والثاني للمخرج الجديد ، اذ من الثابت ان لكل مخرج طابع يميزه

الثاني : الحفاظ على روح بيرييف واسلوبه وعلى الطريقة التي عالج بها موضوع الفلم ·

وقد بدا الاختيار الثاني معقولا الى حد كبير ، واضطلع ممثلا الدورين الرئيسيين عنيت بهما « اوليانوف » و (لاخروف) بمهمة الاخراج واللذين عملا مع المخرج على ما يقرب من سنة ونصف وتكونت لديهما فكرة واضحة عن الفلم ·

وبسبب انشغال لاخروف في مسرح لينينغراد اضطر اوليانوف ان ياخذ على عاتقه العبء الاكبر في الاخراج ·

والذي يشاهد الفلم باقسامه الثلاثة لا يستطيع ان يتميز اى المشاهد اخرجها بيرييف وايها اخرجها اوليانوف ·

يقول اوليانوف عن ذلك : (أنا ممثل وقد اصبحت بالصدفة مخرجا وهذه المهنة لم تخطر لي يوما على بال) ·

وقد تحدث ممثلو الادوار الرئيسية الى مجلة الفلم السوفيتي عن الشخصيات التي مثلوها ·

يقول (كيريل لاخروف) عن شخصية ايفان يشغل مكانا خاصا في الرواية فهو المعبر الرئيسي عن مواقف دستويفسكي الفلسفية ، لكنه لا يشترك بصورة فعالة في الاحداث ·· غير انني لا ارغب أبدا في أن ياتي ايفان على



كيريل لاخروف



ليونيلا سكيردا



ميخائيل اوليانوف

الشاشة واعطا مملا وسندا لافكار المؤلف وحسب • ولهذا افتش عن خط السلوك لبطلي لكي يكون ملموسا وفعالا •

ان ايفان هو في كثير من جوانبه دستويفسكي نفسه مع ترددااته الدينية لكن ابحاث ايفان في نظرى اوسع من مجرد البحث عن اله ، فانا ارى مغزى هذه الشخصية في انكار الفراغ الروحي في انكار « كل شيء مباح » •• التاكيد على المبادىء الانسانية السامية والمعايير الاخلاقية ، وفي المقام الاول على الضمير البشري •• ان تفهم هذه الشخصية على هذا النحو يبدو لي معاصرا •

ان كل انسان يبرر تصرفاته في قرارة نفسه وانا اريد ان ابرر ايفان، الانسان الموهوب •• المرهف الحس •• التعس •

اما الممثلة (ليونيلا سكيردا) التي جسدت شخصية غروشنكا فتقول

(غروشنكا انسانة ذات طبع اصيل ، متناقض ، انها ابية وتحتقر كل كذب وزيف ولكن بمقدورها في الوقت نفسه ان تقترف وهي تقترف فعلا ، **افعالا سافلة ، ومع ذلك تبقى دائما** امرأة تعرف كيف تحب حقا •

موسم كامل من التوتر ••!

ان تعقد طبع بطلتي هو الذي يستهويني في هذا الدور وساكون سعيدة اذا ما توفقت وبينت كيف تؤكد غروشنكا انتصار الحب رغم الاذلال والاهانة •• والسقوط •

اما اليانوف فقد جسد شخصية دمتري كاراموزوف •• واليانوف ممثل مسرحي وسينمائي كبير وقد شاهده جمهور بغداد في دور رئيسي في فلم (التحرير) ••• يقول اليانوف عن دوره في الفلم :

« ان كارامازوف انسان غريب الاطوار •• رهيب ، عاصف ، لكنه طفولي في شيء ما ، وينظر الى العالم على الاساس التالي :

كل شيء واضح ومفهوم لي ، وكذا لابد ان يكون كل شيء واضحا ومفهوما للجميع •• لكن الحياة ليست بسيطة وهي حافلة بالتناقضات) •

ان هذا الفلم قريب الى حد كبير من النص الذي كتبه دستويفسكي من حيث التوتر والانفعالية •• والمشاهد يحس بالمعالجة الصادقة التي عامل بها المخرج هذا النص وجسد مشاهده •

واهم ما يميز الفلم هو السعي المتواصل لبلوغ الحقيقة •• والجو العام للفلم مشوب بالتوتر في كل شيء ••• سلوك الناس ولهجتهم •

وقد حاول المخرج اقناع المتفرج من خلال اقناع الابطال بعضهم لبعض • وحاول من خلال معالجته لنصوص دستوفسكي التشهير بالظلم الاجتماعي بواسطة المناقشات الحادة للقضايا الاخلاقية •

ان هذا الفلم يستحق ان يكون العمل الاخير لابداعات هذا المخرج الكبير •



مشهد القاء القبض على ميتيا

الفهـرسـت

(السـينما)

